الأسلوبية

مفاهيمها وتجلّياتها

د. موسى سامح ربابعة
جامعة الكويت

2003
دار الكندي

الأسلوبية

مفاهيمها وتجلياتها

د . موسى ربابعة

جامعة الكويت

الطبعة الأولى
٢٠٠٣

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٦٨٨/ ١١/ ٢٠٠٢)

٨١٠,٠٩ ربا

ربابعة، موسى

الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها/ موسى ربابعة.- إربد: دار الكندي، ٢٠٠٢

( ) ص

ر. إ.: (٢٦٨٨/ ١١/ ٢٠٠٢)

الواصفات: :/ الأدب العربي// الدراسات/ النقد الأدبي/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية.

دار الكندي للنشر والتوزيع

الاردن - اربد تلفاكس ٧٢٤٤٣٢٣

فهرس المحتويات

مقدمة

حاولت الأسلوبية في تاريخها الطويل أن تكون منهجاً نقدياً يسعى إلى معاينة النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص، مفيدة من الألسنية في الكشف عن وظائف اللغة في تجلية المعنى الذى قصد إليه المؤلف، وإذا كانت ثمة فوارق أساسية بين العلمين فإن الأسلوبية ركزت بشكل أساسي على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي.

ولقد كانت طموحات الأسلوبية -ولازالت- كبيرة جداً في إزاحة كل الأشياء الخارجة عن النص، وسعت جاهدة في التعامل مع النص تعاملاً محايثاً، لايعنى بالسياقات الأخرى من مثل حياة المؤلف أو سيرته والسياق التاريخي والاجتماعي الذي أفرز النص، وإنما أخذت على عاتقها التعامل المباشر مع النص ساعية إلى الكشف عن أبعاده الجمالية والفنية. وتنهض هذه الدراسة بمعالجة بعض الجوانب المهمة التي تتعلق بهذا العلم فتناول الفصل الأول: النشأة التاريخية لعلم الأسلوب وقوفاً عند أبرز أعلامه، من مثل بالي وشبتزر وياكسبون وريفاتير، وعالج الفصل الثاني أهم تعريفات وريفاتير الأسلوب على أنه إضافة Hinzufutgung. (Addition) أي زخرفة وزينة واختيار Auswahl أو choice وانحراف Abweichung. deviation.

أما الفصل الثالث فناقش الانحراف على أنه مصطلح له حضوره في النقد الحديث وفي النقد التراثي، وذلك بما يثيره هذا المصطلح من إشكاليات كثيرة ومتعددة.

وقد جاء الفصل الرابع بعنوان : الغرابة والأسلوب : عبد القادر الجرجاني نموذجاً برزت فيه الكيفية أو المنهجية التي عالج فيها هذا الناقد مشكلة الغرابة من كونها ظاهرة لها ارتباط واضح بالأسلوب وانعكاساته الأساسية على نفسية القارئ من خلال التأثير فيه . وختم الكتاب بفصل خامس جاء تحليلاً لثلاثة نصوص شعرية حديثة لأمل دنقل والسياب ودرويش .

وبالله التوفيق

موسى ربابعة
الكويت١١/ ٧/ ٢٠٠٢

الفصل الأول
علـم الأسـلوب

ارتبط الأسلوب ارتباطاً وثيقاً بالدراسات اللغوية التي قامت على يد العالم اللغوي دوسوسير من خلال التفريق بين اللغة Langue والكلام parole ، وإذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها، إذ إن المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخداماً يقوم على الانتقاء والاختيار ويركب جمله ويؤلف نصه بالطريقة التي يراها مناسبة. وقد ركزت كثير من الدراسات التي قامت حول الأسلوب على الفروق الواضحة والجلية بين علم اللغة وعلم الأسلوب.

ومن أهم الفروق "أن الدراسات اللسانية تعنى أساساً بالجملة والأسلوبيه تعنى بالإنتاج الكلي للكلام. وإن اللسانيات تعنى بالتنظير إلى اللغة كشكل من أشكال الحدوث المفترضة، وأن الأسلوبية تتجه إلى المحدث فعلاً ، وأن اللسانيات تعنى باللغة من حيث هي مدرك مجرد تمثله قوانينها، وأن الأسلوبية تعنى باللغة من حيث الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي كأداء مباشر" (١)، ومن هذا المنطلق فإن الأسلوبية تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنياً ومؤلفاً بطريقة يلفت فيها انتباه المتلقي لما يريده، ولذلك فإن الأسلوبية تسعى بكل تميز لدراسة الكلام على أنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة .

وقد سعت الأسلوبية بالإضافة إلى ذلك إلى تخليص النص الأدبي من السياقات الخارجية وشروطه الإبداعية، ولذلك فإن الأسلوبية سعت لأن تكون منهجاً بديلاً وعلمياً منضبطاً، وهو منهج يهدف الى تحليل الخطاب الأدبي، والكشف عن أبعاده الجمالية والفنية، وإذا كان هذا طموح الأسلوبية فإنها ذات رؤى غنية نظرياً، لكن في التطبيق والواقع فإنها مثل غيرها من المناهج واجهت العراقيل والقصور، ولذلك لم

تكن منزهة وبريئة من العيوب التي وسمت فيها المناهج الأخرى .

ولما كان اهتمام هذه الدراسة ينصب على الوقوف عند علم الأسلوب وحدوده وتعريفاته المختلفة، فإنها ستعمد إلى مناقشة أهم التعريفات التي عرف بها هذا العلم الذي أثبت على مدى السنوات الماضية أنه لايزال قادراً على ان يكون طريقاً تعاين فيه النصوص الأدبية معاينة عميقة الدلالات والأبعاد.

إن لمحة موجزة عن نشأة هذا العلم يمكن أن تقدم تصوراً عن التحولات والتطورات التي مربها علم الأسلوب الذي صارت له قواعد وأسس ودعائم، وعمد الباحثون إلى الوقوف عندها والحديث عنها من زوايا ورؤى مختلفة ومتعددة.

يعد شارل بالي ١٨٦٥م-١٩٤٧م مؤسس علم الأسلوب معتمداً في ذلك على دراسات أستاذه فرديناند دوسوسير لكن بالي تجاوز ماقال به أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة، وهوتركيز تلقفه عالم الأسلوب الألماني Seidler الذي نفى أن يكون الجانب العقلاني في اللغة يحمل بين ثناياه أي بعد أسلوبي، وإنما ركز على الجانب التأثيري والعاطفي في اللغة وجعل ذلك يشكل جوهر الأسلوب ومحتواه(٢)

إن الالتفات إلى ظاهرة الشحن العاطفي والوجداني في اللغة يشكل مظهراً بارزاً من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري، هذا الجانب الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وبخاصة إذا ما فهم الأدب على أنه تعميق وتجذير للجانب الإنساني، إذ إن الإنسان يظل هو مركز العمل الأدبي ومحوره.

ومع التفات بالي إلى الجانب الوجداني وتأصيله لفهم الأسلوب إلا إنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي، وقد ألف مجموعة من الكتب هي: في الأسلوبية الفرنسية صدر عام ١٩٥٢م، والمجمل في الأسلوبية صدر عام ١٩٠٥م، واللغة والحياة صدر عام ١٩١٣م، واللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية صدر عام ١٩٣٢م(٣)

ومن خلال المناقشات التي أدارها بالي في دراساته فإنه تبنى فكره أساسية ومحورية لها أهميتها في الدراسات الأسلوبية حيث يقول: "تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغوياً كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية" (٤)

إن هذه الالتفاته من بالي لم تتجاوز حدود اللغة العامة، والشائعة ولم ينقلها إلى ميدان دراسة الأسلوب، وبذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة وليس أسلوبية الأدب، وبذلك يكون بالي قد جعل الجانب التأثيري ليس في اللغة من حيث هي استعمال، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللغة بشكلها العام.

وقد بيَّن بالي الكيفية التي يتم بها تحديد الجانب العاطفي أو الشحن الوجداني في اللغة فبين أن هناك طريقتين مختلفتين لتمييز الخصائص المعبرة للغة ما، "فإما أن نقارن وسائل التعبير فيها بوسائل التعبير في لغة أخرى، واما أن نقارن بين الأنماط التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها" (٥)

ولما كان بالي لم ينقل علم الأسلوب إلى الأدب ولم يستثمره في دراسة الخطاب الأدبي بوجه عام" فإن ذلك لم يظل غائباً عن اتباع بالي والمشتغلين بعلم الأسلوب الذين سرعان ما عزلوا الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصرف وقصروا عليها الخطاب الفني فأعادوا لقيصر ما لقيصر" (٦)

من هنا كانت أسلوبية بالي قد ابتعدت عن النص الأدبي، ولم تدرسه بمعايير النقد الأسلوبي، مع أنها تملك إمكانية عميقة الأبعاد والفاعلية لدراسة النصوص الأدبية، ولذلك "فإن أسلوبية بالي التي تسمى بأسلوبية التعبير ظلت تعبيرية بحتة، ولا تعني إلا الايصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، والأسلوبية توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي" (٧)

وقد تطورت النظرة إلى علم الأسلوب وإمكانية الأفادة منه في دراسة النصوص الأدبية، وبخاصة تلك الدراسات التي قدمها ليوشبتزر (١٨٨٧م-١٩٦٠م) الذي أقام جسراً بين دراسة اللغة ودراسة الأدب وأسس الأسلوب المثالية، وأحدث ليوشبتزر تحولاً أساسياً وجوهرياً في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية.

وقد بنى رؤيته هذه متأثراً بآراءكارل فوسلر وبرغسون وكروس وفرويد (٨) وأفاد من دراسات فرويد في الاعتناء بالجوانب السيكلولوجية للمبدع، وهو جانب مهم جداً في دراسة العالم النفسي للمبدع، وقد تجلى مثل هذا الامر في بناء صلة وثيقة بين علم

اللغة والأدب من خلال العناصر النفسية التي تتمثل انعكاساتها في عمل الأديب.

ومن أهم المرتكزات التي بنى عليها أسس أسلوبيته وهي أسس تتشكل في عدة نقاط مهمة أولها أن النقد يجب أن ينطلق من العمل الأدبي نفسه، وثانيها أن الأسلوبية يجب أن تكون نقداً قائماً على التعاطف مع العمل وأطرافه الأخرى، وبالإضافة إلى ذلك فقد أشار إلى أن التحليل الأسلوبي يقوم على تحليل أحد ملامح اللغة في النص الأدبي، وإن عملية الدخول إلى الأثر الأدبي تكون من خلال الحدس القائم على الموهبة والدربة والتجربة، وان السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وإن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحاً في بعض الميادين الأخرى (٩)

وقد ظلت الدراسات الأسلوبية ضمن هذه المعطيات التي أرساها بالي وشبتزر حتى جاء ياكبسون وقدم طروحات جديدة تبرز من خلال تعريفه للأسلوبية اذ يقول:

"إنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر الفنون الانسانية ثانياً" (١٠)

يقدم هذا التعريف أسساً جوهرية في تمييز الأسلوبية التي تقوم على خصوصية العمل الفني عن مستويات الخطاب الأخرى، وهو بهذا يخرج اللغة العامية واللغة الشفوية واللغة غير الفنية من الكلام الفني، لأن الأسلوبية لا تشتغل الا على الكلام الفني دون غيره.

وقد كسبت الأسلوبية شرعيتها سنة ١٩٦٠م حيث انعقدت ندوة في جامعة انديانا حضرها أبرز علماء اللغة ونقاد الأدب، وكان محور هذه الندوة الدراسات الأسلوبية شارك فيها باكسيون الذي تدخل معه الدراسات الأسلوبية مجالاً يقوم على سلامة العلاقة بين علم اللغة والأدب (١١)

لقد شكلت طروحات باكسبون في معالجته لقضية اللغة والايصال معتمداً في ذلك على بولر Buhler نقطة مهمة جداً في تطور الدراسات، التي تجسر الربط بين علم اللغة والنصوص الأدبية، إذ إنه ركز في دراسته للغة على قضية الايصال، وبين ذلك من خلال هذا الرسم:

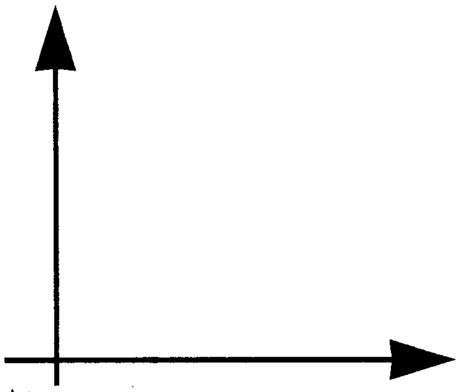
مرسل إليه	سياق رسالة قناة سنن	مرسل

وإذا كانت أدوات الايصال غير اللغوية لاتقوم الا بوظيفة فعل الخبر فإن اللغة تقوم بأداء ست وظائف هي :
الانفعالية والمرجعية والشعرية والانتباهية والانعكاسية والادراكية ويمكن أن يستبدل الرسم السابق بالرسم الآتي(١٢)

إدراكية	مرجعية شعرية انتباهية انعكاسية	انفعالية

إن هذه الوظائف الست للرسالة تجسد عملية الايصال في دوائرها المختلفة، وذلك من خلال وظيفة كل واحدة منها، فالوظيفة الانفعالية التي ترتبط بالمتكلم من خلال استخدامه لأسلوب النداء مثلاً والوظيفة الإدراكية أو الإفهامية، ترتبط بالمتلقي من خلال « جمل الأمر» وتمثل الوظيفة الانعكاسية من خلال الحالة، والوظيفة الانتباهية تتجسد من خلال الاتصال مثل : ألو : هل تسمعني والوظيفة المرجعية التي تجعل اللغة نفسها موضوعاً للتأكيد على أن المرسل والمتلقي يستخدمان اللغة نفسها، أما الرسالة فتصوغ أبعاداً شعرية (١٣)، وليس من الضروري أن تجتمع هذه الوظائف جميعها في الرسالة أو في النص، وإنما ربما تكون واحدة منها هي البارزة، وبروزها لايمكن أن يلغي الوظائف الأخرى، ولكن ياكسبون ركز على الوظيفة الشعرية لكونها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي، وفي ضوء هذه الوظائف التي قدمها ياكسبون فإن جماليات اللغة تنشأ من خلال الاختيار والتركيب اللذين يعتمدان على مبدأ التعادل، ولذلك يقول " إن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ التعادل من مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب ويمكن تمثيل هذا بالرسم الآتي : (١٤)

محور الاختيار (اختيار من مجموعة)



محور التركيب

تركيب

الجدول : فئة التعادل

وقد وضح ياكسبون هذا الأمر في أن محور الاختيار متطابق مع جدول من التعبيرات التي يمكن أن تتبادل المواقع وسمى ذلك بالتعادل العمودي (Vertikale Aquilenz) وعلى النقيض من ذلك يكون محور التأليف متطابقاً مع جدول من التراكيب وسماه بالتعادل الأفقي Horzontale Aqualenz ، ويقوم الاختيار والتركيب بوظيفة أساسية تقوم على الانتقاء من بدائل متعددة وتتخذ التراكيب أشكالاً واحتمالات كثيرة مثال ذلك قول سلامة بن جندل :

أودى الشباب حميداً ذو التعاجيب   أودى وذلك شأو غير مطلوب(١٥)

إن مبدأ التعادل يكمن فيما يلي :

محور الاختيار

اودى

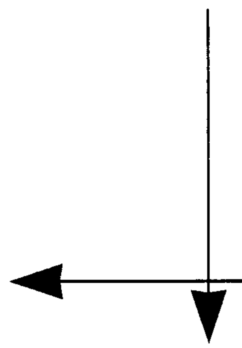
راح

هلك

مات

انقضى

فني



الشباب حميداً ذو التعاجيب (محور التركيب)

فالشاعر قام بعملية اختيار من بين مجموعة من الافعال المتشابهة تقريباً، ثم يختار الشاعر اسماً من الأسماء المتقاربة ليكون تعبيراً متكاملاً، إذ إن الشاعر يمكن أن يختار ويؤلف ما يختار ضمن بنية يرى أنها المناسبة أو الأكثر ملاءمة مع هدفه ورؤيته. وهذا أمر عائد الى قدرة الشاعر وكفاءته اللغوية، وإن الوظيفة الشعرية التي يركز عليها ياكسبون توجد في المرسلة الشعرية "التي هي ككل المرسلات واقع السني، إلا أن اللغة التي تحمل كلماتها تتوقف عن التصريح والإفصاح عن مغزاها، هذا التوقف يفقد متلقي المرسلة قدرته على الكشف عن مضمونها فيلعب دور المعاين الذي يحاول أن يستخلص من المرسلة ذاتها السنن المستعملة في كتابتها (أي اللغة التي كتب بها النص الشعري، بينما يستطيع متلقي المرسلة النثرية أن يفهم هذه المرسلة ويفقه معناها بالرجوع إلى سليقته اللغوية" (١٦)

وبهذا تختلف الوظيفة الشعرية عن الوظائف الأخرى التي تحدث عنها ياكسبون، على الرغم من أنها تفيد من ا لوظائف الأخرى، لكنها لا تسعى الى الإفصاح والكشف عن مضمونها بل تظل قائمة بذاتها مثلها مثل الرسم والموسيقى، أولأن المرسلة الشعرية قائمة بذاتها وتمتلك خواص تمتاز بها عن خواص الوظائف الأخرى، فقد اطلق على الكلام في المرسلة الشعرية بأنه انحراف أوانزياح، وغير ذلك من هذه المسميات التي أصبحت احد أهم تعريفات علم الأسلوب.

ولذلك استطاع ياكسبون أن يميز ما هو شعري عما هو غير شعري؛ لأن المرسلة الشعرية عند ياكسبون لاتقوم بالإبلاغ. إذ إن لأسلوب يكون موجوداً في المرسلة الشعرية بذاتها ولذلك يتحول الأسلوب الى صياغة لا تعبر عن نفسها بسهولة متناهية.

وإذا كان ياكسبون قد انطلق في جهوده من مقولات الشكلانيين الروس فإن ريفاتير يعد زعيم الأسلوبية البنيوية في كشفه عن أبعادها ودلالاتها.

ومع ميشال ريفاتير بدأت الأسلوبية البنيوية مساراً مهماً في تناول الأسلوب في النص الأدبي، وقد أفرد كتاباً خاصاً لهذا الغرض وسمه ب "محاولات في الأسلوبية البنيوية صدر سنة ١٩٧١م. وقد تمثلت غاية هذا الكاتب في أن الأسلوبية البنيوية تقوم على تحليل الخطاب الأدبي؛ لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، ولذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص.

وقد عرّف ريفاتير الأسلوب الأدبي "بأنه كل شكل مكتوب وفردي قصد به أن يكون أدباً(١٧) إن هذا التعريف يعين الأسلوب ويحدده بمجموعة من المصطلحات، وهي أن الأسلوب هو الشكل المكتوب والفردي والذي يحمل بين ثناياه القصدية. ومن هنا يخرج النص الشفوي واللغة العامة وينتفي انعدام القصدية أو الصدفة في الغاية المتوخاة من المنشىء.

ومن أخطر القضايا التي طرحها ريفاتير يكمن في ذلك التركيز على الوحدات الأسلوبية في النص، لتمييز الوحدات اللغوية التي لاتقع ضمن المعطيات الأسلوبية؛ ولأن النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوباً ويحتوي على وحدات لغوية، لايمكن أن تحتوي على سمات أسلوبية، وبذلك تصبح الأسلوبية قائمة على الانتقاء أوالاختيار في المعالجة، أي معالجة الظواهر الأسلوبية دون الالتفات إلى العناصر الأخرى.

وقد عمد إلى تأسيس منهج في التحليل الأسلوبي من زاوية التواصل مفيداً من الطروحات الجديدة التي قدمها علم اللسانيات. وانطلق في ذلك من مقولة مهمة وهي أن الأسلوبية « تدرس فعل التواصل لا بوصفه مجرد إنتاج لسلسلة لغوية، ولكن بوصفه يحمل طابع شخصية المتكلم، وبوصفه يلفت انتباه المخاطب، وباختصار تدرس الأسلوبية طرق الكفاية اللسانية، أي السمة التعبيرية في نقل حمولة عالية من المعلومات، وكلما ازدادت التقنيات التعبيرية تعقيداً -تحقق بقصد أو بدون قصد جمالي من قبل المؤلف- إزداد إمكان اعتبارها فناً لغوياً. وهكذا تقوم الأسلوبية باستقصاء الأسلوب الأدبي" (١٨)

ومن خلال هذا الطرح يتجسد الاختلاف بين رؤية ياكسبون الذي يحوّل التحليل الأسلوبي الى تحليل لساني، أما ريفاتير فإنه يركز على فكرة التواصل التي تحمل طابع شخصية المتكلم في سعيه إلى لفت نظر المخاطَب. ولهذا اعتنى عناية كبيرة بالمنشىء الذي يشفر encode تجربته الذاتية. وبالمخاطب الذي يفك شيفرة decode مثل هذا التعبير، وهو بذلك يؤكد على تجاوز ما جاء به ياكبسون الذي كانت نظريته لا تنظر إلى الرسالة الشعرية بوصفها تكييفاً لمتطلبات التواصل، وبدلاً من ذلك ينظر إلى إسقاط مبدأ التماثل على الرسالة بكيفية ما، بوصفه يحررها من المقام ويجعلها غامضة وغير

تداولية " (١٩)، يقدم هذا التصور رؤية تتجاوز ماطرحه ياكبسون في أن الرسالة قائمة بذاتها، ولايظهر من ذلك أن هذه الرسالة تحقق تواصلاً مع المخاطب، أما ريفاتير فإنه يرى أن الرسالة لايمكن أن توجد بذاتها، وإنما هناك علاقة يجب أن تنشأ بين الرسالة والمخاطب، فالعلاقة التي تقوم بينهما عنصر مهم من عناصر الأسس التي أقام عليها ريفاتير أسلوبيته البنيوية .

إن هذه الرؤية تستطيع أن تتجاوز كون الأسلوبية تحليلاً ألسنياً يميز عناصر الأسلوبية في رسالة ما ، وإنما يكون للقارئ دور في تمييز هذه العناصر، ولذلك يقوم القارئ في أسلوبية ريفاتير بدور مهم جداً، وهو دور يقوم على الوعي والإدراك لما تمثله العناصر الأسلوبية من وظائف داخل النص الأدبي .

ويصبح طرفا عملية الإخبار عند ريفاتير الباث والمخاطب، " فإذا كانت غاية الباث في عملية الإبلاغ العادي أن يصل بالمتقبل الى مجرد تفكيك الرسالة اللغوية لإدراكها، فإن غاية الباث في عملية الإبلاغ الأدبي تتمثل في توجيه المتقبل توجهاً يقوده إلى تفكيك الرسالة اللغوية على وجه معين مخصوص، فيعمد الباث عندئذ إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتقبل في تفكيكه للمضمون اللغوي»(٢٠).

ومما يتصل بالمتقبل فإن هناك مقوماً آخر من المقومات التي تعتمدها نظرية ريفاتير وهي ارتباط مفهوم الأسلوب بعنصر المفاجأة التي تصدم متقبل الرسالة وتحدث تشويشاً له، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه، "لذلك فإن قيمة كل ظاهرة أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيث كلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها في نفس المتقبل أوقع، ويربط ريفاتير مفهوماً آخر يجعله من مقومات نظريته وهو ما يعرف بمقياس التشبع، ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية ومعنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً" (٢١) .

ومما يبدو مهماً أيضاً في نظرية ريفاتير تلك الظاهرة التي تنحو في التحليل منحى نفسياً وسلوكياً، وذلك من خلال التركيز على المثيرات أو المنبهات الأسلوبية التي

تقتضي استجابات من المتقبلين، وهذا الأساس الذي اعتمده ريفاتير في التحليل الأسلوبي قاده إلى التركيز على المتقبل أو القارئ وسماه بالقارئ العمدة -archi tecteur "وهو أساساً محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين اللغويين تجاه النص بضمنهم نقاد ومترجمون وعلماء وشعراء وما إلى ذلك" (٢٢)

فالقارئ العمدة ليس قارئاً بعينه وإنما هو مجموعة الاستجابات للنص الذي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء. ولكن الإشكالية التي تكمن في مثل هذا الطرح إذا ماظلت الظاهرة الأسلوبية غير واضحة للقارئ فماذا سيفعل القارئ العمدة؟ . إن الاطمئنان إلى مثل هذا الطرح أو الافتراض يقتضي في المقام الأول الالتفات إلى بروز الظاهرة الأسلوبية في النص، وإذا لم يتحقق مثل هذا الالتفات، فإن هناك خللاً ما يحدث في عملية التلقي التي يركز عليها ريفاتير، حتى إن أسلوبيته عرفت في بعض الأحيان بأسلوبية التلقي .

وقد عمد ريفاتير إلى تجنب رد المعيار الذي يحدث عنه الانحراف إلى شيء واقع خارج النص، وإنما جعله في النص نفسه، ولذلك قال: " تنتج القوة الأسلوبية من إدخال عنصر غير متوقع إلى نموذج، فالسياق الأسلوبي يتكون من نموذج لغوي يكسره بغتة عنصر لا يتنبأ به" (٢٣) ،ولذلك يكون السياق هو الذي يتحدد به المعيار، أي أن المعيار مائل في النص وليس خارجه، وهذا يعني عنده أن السياق قطب لثنائية يتقابل عنصراها (٢٤)

وقد ساق مثلاً عن ذلك قول كورني: " هذا الصفاء المعتم الساقط من النجوم" ، حيث إنه جمع بين متقابلين وهما: المعتم والصفاء، وبهذا تحدث المقابلة منبهاً أسلوبياً يتطلب استجابة من القارئ، إذ إن الكلمتين تنتميان إلى حقلين مختلفين، وهذا ما يسميه بالسياق الأصغر الذي يقوم على تشكيل المفاجأة التي أعطاها أهمية كبيرة، تلك المفاجأة التي ترتبط بما هو غير متوقع، وغير المتوقع يغدو منبهاً أسلوبياً لابد له أن يحدث استجابة ما لدى المتقبل. فكل واقعة أسلوبية تنشأ من سياق ومن تعارض، ولذلك على الدارس الأسلوبي أن يمنح التعارض عنايته، لأنه يشكل الأجراء الأسلوبي في النص المدروس.

وقد سمى ريفاتير هذا السياق بالسياق الصغير، ولكنه أشار إلى نمط آخر في السياق

سماه بالسياق الكبير، وهو سياق عرف على أنه جزء من الخطاب الأدبي، الذي يسبق الأجراء الأسلوبي ويوجد خارجه وقد قسمه الى قسمين:

الأول: سياق + إجراء اسلوبي + سياق، ومثَّل لهذا بإدخال لكلمة أجنبية أو مولدة أو مقترضة ثم العودة الى السياق، مع أن هذه الكلمة تكون غير متوقعة ولا تقوم على التعارض كما يحدث في السياق الأصغر.

الثاني: سياق + إجراء أسلوبي + نقطة انطلاق إلى سياق جديد + إجراء أسلوبي.

إن الاجراء الأسلوبي يولد سلسلة من الإجراءات الأسلوبية من نوع واحد مثل استخدام سلسلة من الكلمات المهجورة بعد استخدام كلمة مهجورة ما انتجت اجراء أسلوبياً، إذا إن الاكثار من استخدام الكلمات المهجورة يفقد التعارض قيمته في الإجراء الأسلوبي (٢٥)

يبدو من ذلك أن ريفاتير استطاع أن يتجاوز أسلوبية بالي وشبتزر على الرغم من أنه أفاد منهما، فإذا كان بالي يرى أن هناك أهمية كبيرة تكمن في الطاقات التعبيرية القارة في صميم اللغة فإن شبتزر ربط الأسلوبية بذات صاحبه، في حين أن أسلوبية ريفاتير وهي الأسلوبية البنيوية لم تعن الا بالخطاب موضوعاً للدراسة، هذا إلى جانب رفض الأحكام الاعتباطية والانطباعات الذوقية.

الفصل الثاني
"ماهية الأسلوب"

منذ أن بدأت الدراسات الأسلوبية ظهرت هناك تساؤلات متعددة تقوم في كون الأسلوب لايتضمن تعريفاً محدداً جامعاً شاملاً ، بل جاءت تعريفات الأسلوب بشكل متعدد ، وذلك حسب منطلقات الناقد أو الدارس ، وظهرت لذلك عدة أسلوبيات ولم تبق الأسلوبية أسلوبية واحدة ولذلك حق للدكتورسعد مصلوح أن يسمي هذا النمط من الدراسات بالأسلوبيات (١) ، وليس بالأسلوبية لأن الأسلوبيات ليست واحدة بل ظهرت أسلوبيات مختلفة مثل : أسلوبية بالي وأسلوبية شبتزر وأسلوبية ريفاتير وأسلوبية جيرو وأسلوبية ستانلي فيش وغيرهما من النقاد الذين اشتغلوا على الأسلوبية .

إن مايمكن أن يلاحظ على الدراسات الأسلوبية يتمثل في تحديد هذا العلم الذي أثار مناقشات وخلافات كثيرة عبر مسيرة تطوره وصلاته بالعلوم الأخرى التي أفاد منها وبخاصة اللسانيات وعلم النفس ، وغيرها من العلوم الأخرى ، لقد عرَّف المنشغلون بالأسلوبية الأسلوب تعريفات متعددة ، ولم يجمعوا على تعريف واحد ، وإذا كانت هذه التعددية في التعريفات تكشف عن خصوبة هذا العلم من ناحية ، إلا أنها تعكس في الوقت نفسه مايحيط به من شكوك وأراء تقلل من أهميته في دراسة النص الأدبي .

ولهذا لم يكن الأمر غريباً إذا ماتم طرح السؤال التالي : هل ثمة أسلوب؟ وإذا كان الجواب بالايجاب فماهو ، ولماذا تتعدد تعريفاته وأما إذا كان الجواب بالنفي فان ذلك يطيح بكل الجهود الكبيرة التي بذلها الدارسون الأسلوبيون ، ولكن ذلك لايعني أن الشكوك التي أحاطت بالأسلوبية قد قللت من قيمتها وجدواها ، وإنما لأنها تمثل منهجاً مثل المناهج الأخرى في قراءة النص ، تلك المناهج التي تعرضت لكثير من الانتقادات والخصومات ، لقد كان الإدراك في صعوبة وجود تعريف واحد ونهائي للأسلوب أمراً من الأمور التي أثارت الشبهات حول جدوى هذا العلم ، ولذلك ليس

غريباً أن يجمع فيلي ساندرز Willy Sanders في كتابه المرسوم ب (١) نظرية الأسلوب اللسانية Linguistische Stiltheorie ثمانية وعشرين تعريفاً للأسلوب ابتداء ببغون في تعريفه للأسلوب لأن الرجل نفسه وانتهاء بسوفينسكي (٢) ولكن التعريفات المتعددة للأسلوب تتمحور حول عدة عناصر تبدو هي الأكثر أهمية في تعريف الأسلوب وهي : التي تجعل من الأسلوب إضافة واختياراً وانحرافاً وتوقعاً.

الأسلوب إضافة

لقد عد الأسلوب إضافة إو زيادة Hinzufugung Addition (٣) وهذا يعني أن الأسلوب شيء يضاف أو يزاد على اللغة تدخل به ويدخل بها عبر مايمكن أن يميز الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية. وهذا أمر يقتضي ويستدعي في الوقت نفسه وجود تعبير محايد غير ذي أسلوب أو ليس له أسلوب.

فإلى جانب التعبير المحايد يوجد هناك تعبير غير محايد أي غير متأسلب وقد أشار انكفست Enkvist إلى أن الاضافة تسبغ على التعبير تصوراً مؤثراً وعناصر وجدانية ووحدة تشكيل فني (٤) وهذا أمر يفضي إلى قضية مهمة، أي أن الأسلوب إذا ما عُدَّ يعد إضافة فإنه يستدعي ناقداً أو قارئاً يتعامل مع هذه الإضافة ويرى فاعليتها وشكلها وتأثيرها.

وإذا كان الأسلوب إضافة فإنه يعني التحسين والزخرفة والتجميل للتعبيرات المحايدة البريئة من أية أسلبة ممكنة، ولكن هل التحسين والزخرفة والتجميل عناصر تأتي دون أن تميز عملاً فنياً ما. إن الإضافة في الأسلوب الأدبي تقابل الإضافة في الفنون الأخرى من مثل الرسم وغيره من الفنون التشكيلية، فالألوان والخطوط التي تضاف إلى اللوحة الفنية لابد أنها متضمنة لفاعلية ولتأثيرات فنية ووجدانية تسهم في خلق التفاعل بين الإضافة في التعبير وبين القارئ.

وإذا كان الأمر كذلك فإن هناك من نظر إلى البلاغة كلها بأنها زخرفة وتزيين، والزخرفة والتزيين للتعبير شيء داخل في قصدية المؤلف أو الباث وليس شيئاً نافلاً أو زائداً، لأنه يسهم في تشكيل رؤية قادرة على استنفار وعي المتلقي وإدراكه، ففي حالة شعراء البديع مثلاً تتجسد حالة خاصة في تلك التكثيفات الكبيرة والمتكررة عند هؤلاء الشعراء الذين كانوا يجمعون في أشعارهم تحسينات وزخرفات لاتتوقف عند

الدلالة المحايدة والبريئة وإنما تتجاوز ذلك إلى تشكيل دلالات وايحاءات متعددة تتوقف على ذائقة المتلقي .

وقد لفت أسلوب أبي تمام النقاد لإكثاره من الإضافات والتزيينات والزخرفات، ولكن لو تم تجريد لغة أبي تمام من هذه الزخرفات فماذا سيكون التعبير المحايد، وهل سيؤدي الوظيفة نفسها التي يمكن أن يؤديها التعبير المتأسلب . إن الإجابة ستكون بالنفي طبعاً ، لأن هذا التأنق في التعبير هو تأنق مقصود وليس بريئاً ومحايداً .

إن تعريف الأسلوب على أنه إضافة يعني قبل كل شيء تلك الغاية التي يقصدها المنشيء الذي يسعى لأن يكون تعبيره على هذا النحو، وليس على نحو آخر، وبخاصة إذا كان الأسلوب المعاين هو الأسلوب الأدبي، فإن ذلك يعني أن هناك فرقاً شاسعاً بين اللغة المقصودة عبر أسلوبها وإضافاتها واللغة المجردة من الإضافة فلو تخيل قارئ أنه يستطيع أن يجرد بيت الهذلي الأتي من الأسلوب فماهو قائل: يقول الهذلي :

تكاد يدي تندي إذا مالمستها ويَنبت في أطرافها الورق النضر(٥)

إن الاحتمال الذي يمكن أن يتولد من تجريد هذا البيت من الإضافات أمر في غاية الصعوبة بل إنه يمكن أن يقع في دائرة المستحيل، ولذلك لأن القارئ يتعامل مع الإضافة على أنها حقيقة أسلوبية أو واقعة أسلوبية منتهية ومتحققة، ولايجوز المساس بها، وإنما يجب السعي إلى تأويلها وتعليلها . كذلك هوالحال إذا ماحاول المرء أن يجرد المرء التعبير السياب الآتي من إضافاته :

عيونك غابتا تخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر (٦)

ليس هناك من مناص في التعامل مع الأسلوب على أنه إضافة، وإلا كانت اللغة لغة ذات مسار واحد، وذات مستوى واحد، وهذا أمر تنبذه طبعية اللغة المتمثلة في أن المبدعين قادرون على تشكيل تعبيرات غير موجودة من قبل .

وعندما يكون الأسلوب إضافة فإن السؤال الذي ينبغي أن يسأل، هل ثمة نص أو عبارة دون أسلوب؟ إن الجواب هنا يمكن أن يكون أن هناك أسلوباً في أي تعبير أو نص . ولذلك فإن وصف ظواهر لغوية محددة بأنها أسلوبية يستدعي وسم غيرها بأنها غير أسلوبية(٧) .

ولذلك ليس غريباً أن يكون بالي قد أدرك من خلال تركيزه على البعد التأثيري والوجداني في اللغة -كما مرمن قبل- في أن الأسلوب ينبغي أن يكون إضافة هذه الإضافة التي تجعل الأسلوب حقيقة واقعة لابد للقارئ أن يتعامل معها بما تحمل من تأثيرات وجدانية تتجسد من الشحن العاطفي الذي تحمله اللغة في ثناياها. وهو عنصر لايمكن إغفاله أو أهماله لأنه عنصر يحقق عملية الجذب للنص والالتفات إليه والاندهاش به.

وقد أدرك هـ زايدلر H. Seidler الجانبين الأساسيين للغة وهما: الجانب الشكلي العقلي والجانب الانساني والوجداني، وهو يرى أن الجانب الأخير هوالذي يحتوي على الأسلوب، أما الجانب الأول فهو خال من أسلوب ما، ففي الجانب الإنساني والوجداني يستطيع المرء أن يدرك بعداً إنسانياً (٨)

إن تعريف الأسلوب بأنه إضافة يرتبط ارتباطاً محورياً ووثيقاً بالجانب الإنساني والوجداني والعاطفي، وكل تعبير لايحقق هذه الوظيفة فهو تعبير غير متأسلب أطلاقاً فليست كل التعبيرات قادرة على أن تحمل شحناً عاطفياً ووجدانياً للغة، فهناك تعبيرات لا تحتوي على أي شحن عاطفي للغة وبذلك تكون بعيدة عن أن توسم بأنها أسلوب.

لقد تم تجاوز إدارك الواقعة الأسلوبية أو الإجراء الأسلوبي على أنه زينة وزخرفة ليست له وظيفة، "فالخصائص الأسلوبية في الخطاب ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنما هي جوهرية لاتحقق المادة الإنشائية إلا بها، فالأسلوب ليس من قبل المعاني الثانوية التي تطراء على المعاني الأول، ولامن قبيل الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح الجسدَ" (١٠)

إن التعبيـــر المتأسلـــب يقتضي بالضرورة وجود تعبير غير متأسلب، لذا يوجد نوعان من التعبير هـــو التعبير المحايد والتعبـــير المتأسلب ولايمـــكن تمـيـيز الأخير بوجود الأول لكن المعيار الذي يقاس عليه التعبير المتأسلب هو ذلك التعبير الذي يكون خالياً مـــن الوسائـل المؤثرة. وإذا ماعاد الدارس إلى البلاغة العربية فإنه سيجد أن البلاغيين كانـــوا قد فرقـــوا بين المعاني الغفل الســذج والمعاني المزينـة والمزخرفـة التي تثير الدهشة والغرابة والإعجاب (١٠)

وإذا ماتمت معانية هذا التعريف للأسلوب من خلال الشعر فإن هناك من رأى أن

القافيه والايقاع شيء زائد عن اللغة العادية، ولكن لو تم تطبيق ذلك على قصيدة النثر مثلاً تصبح من خلال هذا التصور فاقدة لوظيفتها الجمالية الناتجة من الوزن والقافية، وإن خسارتها لهاتين الخاصيتين يعني أن هناك نقصاً في الإضافة قد حدث ولو كانا موجودين لكانت القيمة الجمالية التي يحققها هذان العنصران قيمة ذات جدوى ومغزى.

وفي ضوء هذا التصور يستدعي الأمر الفصل أو التمييز بين اللغة والأسلوب، وهذا يعني أن اللغة قبل دخولها في عالم العمل الفني تبقى من غير أسلوب، أما إذا ماوضعت في سياق فني فإنها تتمتع بالأسلوب، لأن المرء لايمكن أن يتصور أن هناك عملاً أدبياً دون أن يكون له أسلوب يميزه عن غيره.

وإن المشكلة التي يمكن أن تنشأ هنا تتمثل في حصر التعبيرات الحاملة لأسلوب ما وتحليلها ودراستها، وربما اقتصر الأمر في الوقوف عند تعيين الأساليب دون السعي إلى تحليلها ودراستها، لأن ذلك يعد قصوراً واضحاً للنصوص الأدبية.

ولكن هذا القصور استطاع أن يكتسب قيمة منهجية وتعليمية بسبب تمييزه بين الشعر العاطفي والنثر. وقد أدت المقارنات إلى أن النصوص الشعرية العاطفية تتضمن غالباً عناصر زائدة تغيب بصفة عامة عن نصوص النثر الفني ونعني بها: الوزن والقافية وشكل البيت والمقطع وغيرها (١١)

يبدو هذا الكلام مسوغاً ومبرراً إلى حد ما، لكن كيف يمكن تجاوز مايسمى بتداخل الأجناس الأدبية، وما أصبح يعرف اليوم بشعرية النثر الذي غدا محط أنظار الدراسين الذين سعوا إلى الكشف عن مظاهر الشعرية وعناصرها المختلفة في النصوص النثرية، إن التفريق بين النثر والشعر لم يعد حاسماً كما كان الأمر في السابق، لأن هناك إبداعات نثرية استطاعت أن تجسد عناصر شعرية في ثناياها.

فالاشكالية التي يمكن أن تنشأ من مثل هذا التصور تكمن في التركيز على الأبعاد المجازية في النص الأدبي، واعتبارها هي الأساس الذي يعتمد عليه تحليل النص دون الالتفات إلى كليته وعناصره والأخرى. وهذا محذور من المحاذير التي يمكن أن يقع فيها الدارس الأسلوبي.

إن مهمة الدارس الأسلوبي لايمكن أن تكون مقتصرة على تحديد ظواهر الزينة

والزخرفة الحادثة في العمل الأدبي، لأن ذلك يعني أن الأسلوب عبارة عن الزينة والزخرفة فقط مع أنه غيرذلك ، ولكن للإضافة وظيفة جمالية وتعبيرية ووجدانية ينبغي الالتفات إليها، ولذلك تكون وظيفة الدارس عندها وظيفة قائمة على تعرية العبارة المتأسلبة في حين أن تنشيء النص يبدأ بالعبارة المحايدة "وتقتضي مهمة الباحث عند أصحاب هذا المفهوم القيام بعملية تجريد أو تعرية للعبارة المتأسلبة بغية الوصول إلى الجوهر المجرد قبل أن تكسوه هذه السمات المعينة، والباحث يقوم بعملة هذا في اتجاه معاكس لاتجاه منشيء النص الذي يبدأ بالعبارة المحايدة لينتهي بها وقد اتخذت شكلاً أسلوبياً خاصاً، أما الباحث فتكون العبارة المتأسلبة هي نقطة البداية بالنسبة إليه، وعليه أن يقوم بعزل السمات الأسلوبية وتعريفها ليصل إلى العبارة غير متأسلبة التي نفترض أنها نقطة البداية للمنشيء(١٢) .

إن تعريف الأسلوب على أنه إضافة لايخلو من محاذير ولكن هذا لايقلل من شأن مثل هذه الرؤية التي تعمد إلى تجاوز النظرة العقلية في اللغة إلى النظرة الجمالية في الأسلوب، وذلك بما يحمله الأسلوب من شحن عاطفي ووجداني.

وقد أدرك بالي وجهي اللغة العقلي والعاطفي، وأدرك ما للأخير من أهمية كبيرة، فالمتكلم حسب بالي قد يضفي على معطيات الفكر ثوباً موضوعياً عقلياً مطابقاً جهد المستطاع للواقع ، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف إليها وبكثافات متنوعة عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل (١٣)

ومن هنا فإن اللسانيات تسعى إلى دراسة الخطاب الخالي من الشحن العاطفي في حين أن الأسلوبية التعبيرية تسعى إلى دراسة الاستعمال اللغوي الحامل للعواطف والانفعالات ، والعواطف ولانفعالات تتجسد من خلال الإضافة المتمثلة بالتزيين والزخرف.

الأسلوب اختيار

شاع في الدراسات الأسلوبية أن الأسلوب اختيار choice أو Auswhal فالمنشيء يستطيع أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع، ومايرى أنه الأقدر على خدمة رؤيته وموقفه وما يمكن أن يكون قادراً على خلق استجابة معينة عند المتلقي.

إن عملية الاختيار في الأسلوبية يمكن أن تؤدى بطرق أو أساليب متعددة، وهذا أمر ممكن، لأنه يعتمد في الأساس على ثروة المنشيء اللغوية وقدرته على الانتقاء من ا لنظام اللغوي الذي يقدم له امكانيات واحتمالات متعددة يستطيع الاختيار من بينها إذ إن هناك احتمالات لتأدية الخبر الواحد بطرق متعددة فيمكن للانسان العادي أن يعبر عما يريد بأساليب مختلفة فكيف يكون الحال عند الأديب والمبدع، إن الشاعر الذي يسعى إلى أن يعبر عن رؤيته بأسلوب يختاره يتملك إمكانيات متعددة ولكن الأمر ينتهي به الى مايختار على الرغم من أنه قادر على أن أنا يأتي بإمكانيات إختيارية أخرى تتفق مع مااختار دلالياً.

فالشاعر يستطيع أن يأتي ببدائل متعددة وكيثرة للتعبير عما يريد أن يوصله للقارئ، فمثلاً كان بمقدور امرئ القيس أن يأتي بأسلوب آخر في مخاطبة صديقيه وببكائه على الأطلال:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط ا اللوى بين الدخول وحومل(١٤)

"فقفا" يمكن استبدالها بكلمات أخرى مرادفة ومتلازمة معها دلالياً و"نبك" يمكن أن تستبدل أيضاً بكلمات أخرى مرادفة لها والخ في حين أن أسماء الاماكن هي أسماء خاصة بتجربة امرئ القيس لايمكن تبديلها أو تغييرها، وهنا يكون الاختيار إجبارياً، لأن الشاعر لايستطيع أن يأتي بأماكن دون أن يكون لها مساس بتجربته الخاصة.

إن الاختيار قائم على التناسل والتوالد ضمن دائرة معينة، ومع ذلك لايمكن أن يتم الاختيار بحرية تامه، لأن الاختيار محكوم بقواعد وأسس أخرى، وقد ألمح عبد القادر الجرجاني إلى مثل هذا الأمر عندما تحدث عن نظرية النظم، يقول:

"افلاترى لوأنك فرضت في قوله:

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل

أن لايكون "نبك" جواباً للأمر ويكون معدى "بمن" إلى (ذكرى) ولايكون "ذكرى" مضافة إلى "حبيب" ولايكون (منزل) معطوفاً بالواو على "حبيب" لخرج ماترى من التقديم والتأخير عن أن يكون نسقاً، ذلك لأنه إنما يكون تقديم الشيء نسقاً

وترتيباً ، إذا كان التقديم قد كان لموجب أو جب أن يقدم هذا ويؤخر ذاك، فإما أن يكون مع عدم الموجب نسقاً فمحال لأنه لوكان يكون تقديم اللفظ على اللفظ من غير أن يكون له موجب نسقاً لكان ينبغي أن يكون توالي الألفاظ في النطق على أي وجه كان نسقاً حتى إنك لوقلت : « نبك قفا حبيب ذكرى من» لم تكن قد أعدمته النسق والنظم وإنما اعدمته الوزن فقط» (١٥)

تغدو عملية الاختيار في ضوء ماتقدم عملية واعية ومقصودة وقصديتها تتمثل في الغاية المتوخاة والقصدية المنوي الوصول اليها، لأن عملية الاختيار لاتعني فقط اختيار الكلمات أو المفردات من المعجم بقدر ما تتصل ايضاً بعملية التركيب وتشكيل النسق والسياق، ولذلك فقد تم الالتفات إلى الفرق بين اختيار المفردات أو الالفاظ أو مايعرف بالاختيار من المعجم وباختيار التركيب. « فلذلك لم تحالف المحاولة لمقارنة مايختار مع ما يحتمل اختياره في مجال التركيب، وإن المحاولات التي بذلت من خلال النحو التحويلي لجعل الاختيار الأسلوبي ذا جدوى لم يكتب لها النجاح تماماً. في حين أن الاختيار من المعجم يظل أمراً عملياً وممكناً» (١٦)

وإذا كانت الأسلوبية قد ووجهت بأن امكانيات الاختيار مقتصرة على الألفاظ دون أن يكون ذلك ممكناً في التركيب أو النحو، لأن النحو عملية سابقة على الأسلوب وهو مضبوط بقواعد وأصول لايمكن تجاوزها فإن عبد القادر الجرجاني استطاع من خلال معالجته لقضية النظم أن يجعل المعجم والتركيب داخلين في عملية الاختيار لأن الاختيار يمكن أن يمتد ليشمل الاثنين معاً لكنه لايشمل المعجم فقط كما أشارت بعض الدراسات الأسلوبية إلى هذا من قبل (١٧) فمن خلال مناقشته لقضية الاختيار أشار عبد القاهر إلى أن الاختيار يتضمن المعجم والنحو عندما "تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هنا في حال ما يضع بيساره هناك، وفي حال مايبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين، وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به (١٨)

يشي هذا النص بأمور مهمة تتصل بعملية الاختيار أولها أن عملية الاختيار عملية واعية ومقصودة من المنشىء لأنه يسعى إلى أن يختار من بين امكانيات متعددة

وكثيرة، فالاختيار يكون واعياً ومقصوداً، وعندما يكون كذلك فإن المنشىء يضع في ذهنه المتلقي الذي يريد له ان يصل إلى مايريده.

وأما القضية الأخرى التي تثيرها عبارة عبد القاهر "وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به»، أن عملية الاختيار عملية يمكن أن تكون لانهائية بل هي مفتوحة على إمكانيات لا حصر لها ليس على صعيد المعجم فقط وإنما على صعيد التركيب أيضاً.

وليس من شك في أن عناصر الاختيار ترتبط بعملية الإخبار التي يريد أن ينقلها المنشىء إلى المتلقي، كما أنها ترتبط باعتبار الشكل الذي يراد توصيل الرسالة أو الإخبار من خلاله، ولكن الغاية من عملية الاختيار هي عملية جمالية، تسعى إلى تشكيل الإثارة والدهشة عند المتلقي، ولذلك تصبح عملية الاختيار عملية غير بريئة من قصدية المنشىء الذي يستعمل اللغة استعمالاً مقصوداً وإرادياً، يختلف فيها عن استخدام اللغة العادية التي تستخدم في الغالب بصورة تلقائية وتكون غير صادرة عن وعي واختيار، لأن اللغة الأدبية تصدر عن فرد يختار مايختار بوعي وإدراك.

ومن هنا يمكن أن يولد الأسلوب نتيجة "لانتقاء المؤلف من بين إمكانيات اللغة الاختيارية التي تقوم بينها علاقة التبادل مما يجعل من الميسور ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي لنفس اللغة عندما تؤدي جميعها المحتوى الإعلامي ذاته بأشكال مختلفة، ويمكن تأسيساً على ذلك أن تدخل نظرية التوصيل في هذا التصور الأسلوبي على اعتبار أن النظام اللغوي ينتج للمتكلم فرصاً عديدة وإمكانيات مختلفة للتعبير من واقع محدد مع ملاحظة مدى ما يتمتع به الكاتب من حرية حقيقية في اختياراته، إذ إن عمليات الاختيار محكومة بالظروف المختلفة التي يمكن تفسيرها بدورها على أنها اختيار يتم على مستوى أعلى (١٩)

فاذا كانت اللغة العادية لغة تلقائية في كثير من الاحيان لايتوخى من اختيارها قصدية ما، فإن الاختيار الأسلوبي اختيار واع ومقصود، ولذلك لوجاز النظر في المسودات التي يكتبها المبدعون لكان ذلك دليلاً كافياً على القصدية والاختيارات الواعية التي لايمكن أن تتم دون هدف أو وظيفة، وقد يوحي شطب بعض الكلمات وابدالها بكلمات أخرى، أو إجراء تقديم أو تأخير أو لجوء الى حذف أو تقديم بعض

الأبيات أو تأخيرها أن وراء مثل هذا الاختيارات وعياً وإدراكاً مقصودين لايمكن إغفالها أو تجاوزهما في الدراسة الأسلوبية . (٢٠)

وإذا كان ذلك يعكس ماللاختيار من أشكال وطرائق ووسائل فإنه يجسد أن الأسلوب عملية تقوم على الاختيار الواعي والإداري، وليس هناك من تأليف أو اختيار مجاني يلث وراءه المنشىء، لأن غاية المنشىء أن يكون اختياره ذا تأثير في القطب الآخر من دائرة الابداع وهو المتلقي الذي يحاول أن يسأل نفسه، لماذا اختار الشاعر هذه المفردة؟ ولماذا اختار مثل هذا التركيب؟

وقد حاول برند شبلنر تحديد الاختيارات على النحو الآتي :

١- اختيار الغرض من الحديث : وفيه يريد المتكلم -بناء على أسس محددة- الوصول إلى الغرض من الكلام أو الحديث مثل : الإبلاغ الدعوة، إلاقناع، اكتساب معلومات معينة ، ويمكن أن يكون الهدف في النصوص الأدبية أغراضاً جمالية

٢- اختيار موضوع الحديث : وفيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، على ذلك تتحدد إمكانيات الاختيار التي لها قيمة معينة، فلو أراد مثلاً الإخبار عن حصان فيمكنه حينئذ أن يختار بين : حصان- جواد- فرس . . . الخ .

ولكن لا يمكنه اختيار بقرة أو حمار مثلاً .

٣- اختيار الرمز اللغوي : يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات- لغة أو لهجة ما، وهذا الاختيار هام جداً في النصوص الأدبية، حيث تحدث إضافات بلغات أو لهجات أجنبية .

٤- الاختيار النحوي : ويختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية (مثلاً جملة استفهامية أو جملة خبرية) .

٥- الاختيار الأسلوبي : ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلالياً (٢١) .

إن تعريف الأسلوب بأنه اختيار عملية داخلة في جوهر العلاقة بين اللغة والكلام، فاذا كانت اللغة هي النظام فإن الأسلوب هو ظاهرة كلامية فردية في الدرجة الأولى .

ومما كان الأسلوب ينتمي إلى الكلام أكثر من انتمائه إلى اللغة، فإن ذلك يعني أن هناك امكانيات كثيرة للاختيار تتيحها اللغة للمنشىء الذي يريد أن يقدم مايريد بأسلوب خاص قائم على الاختيار من إمكانيات اللغة المتعددة.

وليس من شك في أن الأسلوب عندما يعرف بأنه اختيار فإن ذلك يستدعي مراعاة كون الاختيار ينشأ من امكانيات متشابهة وإن مايختار يوضع في علاقة تقابل مع غير مايختار، "فكون الأسلوب اختياراً فإنه يتجسد في مشكلة الترادف وما لها من إشكالات متعددة" (٢٢)، غير أن الترادف هنا لايعني التوقف عند حدود اختيار المفردات وإنما في اختيار التعبير أيضاً.

والسؤال المهم الذي يطرح نفسه في هذاالإطار هل الاختيار عملية فضافضة وحرة إلى مالانهاية، إن الجواب من هذا السؤال يكمن في أن الوسائل اللغوية ليست ممكنة دائماً فالاختيار مقيد بنظام اللغة وقواعدها الصارمة (٢٣) ولذلك فان التجاوزات التي تخرج على النظام اللغوي وتركيبياً ودلالياً عدت في الشعر العربي من الضرورات الشعرية، لأنها خرجت على نظام اللغوي حتى وجد لها بعض الدارسين مسوغات وتبريرات، إلا أن العرب حاولوا أن يعدوا تجاوز النظام اللغوي ضرورة، والضرورة تكون استثناء وليس قاعدة.

ولكن تعريف الأسلوب على أنه اختيار لابد أن يتعرض لمجموعة من التساؤلات فإذا كان الأسلوب اختياراً، من بين إمكانيات لغوية فإنه يكون ذا مغزى أومعنى إذا ماتم تحديد الظاهرة الأسلوبية من خلال هذا التعريف (٢٤)

فإذا ما حاول الناقد مواجهة نص من النصوص وتحليلة ودراسة من خلال تعريف الأسلوب بأنه اختيار فلا بد له أن يحدد الظاهرة الأسلوبية، وإلا فإنه يجعل النص كله على أنه اختيار وهذا ليس صحيحاً فمثلاً في بيت امرئ القيس السابق الذي يشكل مطلع معلقته:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول وحومل(٢٥)

فإذا كان الشطر الأول يمثل ظاهرة أسلوبية قائمة على اختيار الفعل «قفا» بصيغة الأمر "ونبك" الذي صار جواباً لفعل الأمر وذكرى وحبيب ومنزل، كلها أسماء يمكن

استبدالها بمرادفات أخرى فليس بمقدور الناقد أن يستبدل أسماء الأماكن لأنها منوطة بوجدان الشاعر، والشاعر يتعامل معها تعاملاً واقعياً وإن كان قد شعرنها بادخالها إلى الشعر أي جعلها أماكن ذات خاصية شعرية لكن أسماء الأماكن لايمكن رسم محور اختيار أفقي لها. فعلى مستوى اختيار الألفاظ يمكن أن يكون الاختيار اجبارياً في نظر الشاعر، ولكن هل يمكن ان تشكل أسماء المكان ظاهرة أسلوبية ؟ إنها لايمكن ان تشكل ظاهرة أسلوبية إذا نظر اليها على انها مفردات مرتبطة مع بعضها ولكن يمكن أن تؤلف ظاهرة أسلوبية إذا نظر اليها على أنها تعداد وتكثيف للأماكن التي ترتبط بتجربة الشاعر ذا توجد هناك عناصر لغوية مثل الأسماء والمعلومات المتعلقة بالزمان والمكان، وهي معلومات حقيقية أو ذات مضمون حقيقي وإن المضمون الحقيقي لبلاغ من البلاغات لايمكن أن يقيم تقييماً أسلوبياً بسهولة (٢٦).

وهناك عدة أمور تحكم اختيار المنشيء منها القصد من الابلاغ أو الهدف منه، والسياق والموقف والقواعد المعجمية والنحوية (٢٧) كل هذه العناصر تتدخل في جعل عملية الاختيار عملية محددة بضوابط وأصول وقواعد وبهذا تكون عملية الاختيار عملية ليست فوضوية غير مضبوطة أو غير محددة، فإذا كان المنشيء يتغيا من إبلاغه أن يكون ذا وقع معين لدى القارئ، فإن اختيار ه يجب أن يصب في هذا الاتجاه كما أن الموقف يتدخل تدخلاً مباشراً في اختيار الأسلوب، ذلك الموقف المحكوم بقواعد اجتماعية ونفسية.

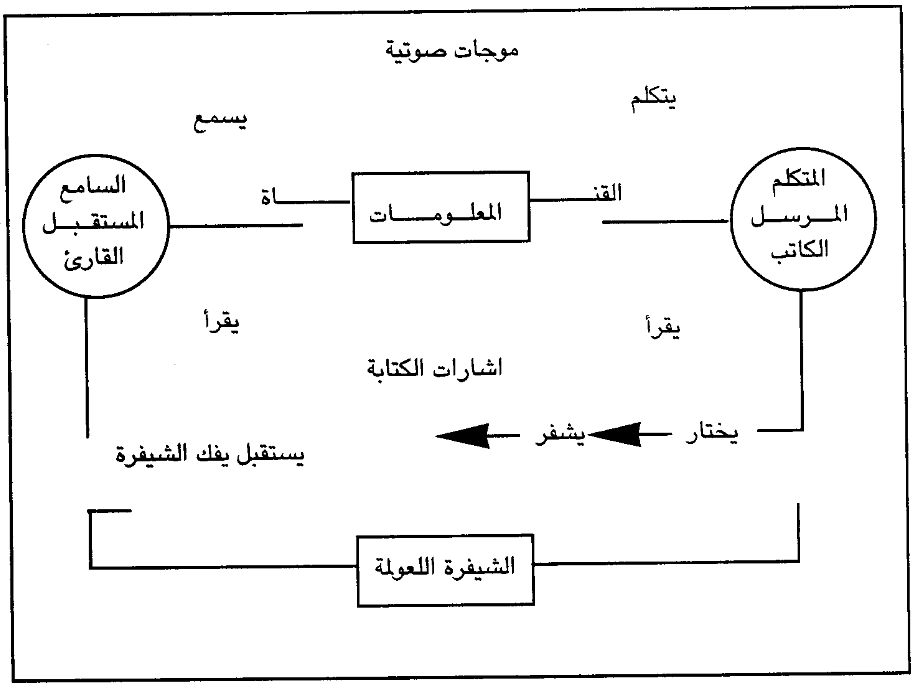
وإن السياق عنصر مهم في عملية الاختيار، وأن السياق يجب أن يكون نسقاً متكاملاً بريئاً من الخلل وقادراً على تأدية العملية الإبلاغية التي يتوخى المبدع نقلها إلى القارئ، ولا يستطيع المنشيء أيضاً أن يحدث خللاً في قواعد اللغة أو معجمها لأنه محكوم بقواعدها وأصولها .

وقد ميز الدكتور سعد مصلوح بين نوعين من الاختيار سمى الأول الانتقاء النفعي المقامي وهو المحكوم بسياق المقام وأما الآخر فهو الانتقا ء النحوي الذي تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخاصة إلا أنه يرى أن مصطلح الأسلوب ينصرف إلى النوع الثاني وليس إلى النوع الأول (٢٨)

ولكن يبدو أن Anderegg كان أكثر شمولاً عندما جعل الاختيار مرتبطاً بالقصد

من الرسالة والسياق والموقف والقواعد النحوية والمعجمية وهي عناصر مهمة في عملية الاختيار لا يجوز إغفالها أو إهمالها عند مناقشة تعريف الأسلوب على أنه اختيار وترتبط رؤية الأسلوب على أنه اختيار بالمفهوم الذي طرحه ياكسبون من خلال ربطه له بمحور التركيب وهما محوران يشكلان العلاقة العمودية والافقية في النظرية البنيوية.

لقد تمت معالجة عملية الاختيار في الدراسات اللغوية الحديثة على أنها نظرية في الاتصال وذلك حسب ما جاءبه بولر Buhler وموريس وياكسبون ويمكن الاستعانة بالرسم الآتي لتوضيح عملية الاختيار ودورها في نظرية الاتصال kom-munkionstheorie وهذا الرسم مأخوذ من كتاب Willy Sander



يشي هذا الرسم بعملية الاتصال التي تتحقق بين المرسل والمستقبل وهي عملية قائمة على الاختيار من جانب المرسل والاستقبال من جانب المستقبل، وهذا يعني أن ذلك لا ينطبق على اللغة الشعرية فقط، وإنما يمكن أن ينطبق في الوقت نفسه على اللغة العادية لكن العناية تتركز في اللغة الشعرية من خلال شحن الخطاب بطاقة شعرية تحقق له الوظيفة الشعرية المتمثلة بحدوث عملية الانحراف بخروج اللغة عن المألوف والعادي والمستهلك .

إن محور الاختيار يتمثل في إجراء يقوم على الانتقاء من بين إمكانيات اللغة في حين أن محور التركيب بقوم ببناء السياق وهذا يعيد إلى ما قاله ياكسبون من أن كل تعبير لغوي لابد أن يتحقق من خلاله إسقاط محور الاختيار على محور التركيب .

وفي ضوء هذا التعريف للأسلوب يصبح القارئ أمام تساؤلات عديدة هل الأديب أو المنشىء يمتلك حرية مطلقة في اختياراته وماهي دوافع هذا الاختيار وماهي فاعليته وتأثيره في النص، أوفي السياق الذي يرد فيه، إن الاختيارات كما يظهر لاتكون فوضوية ولانهائية في جميع الحالات، لأنها تكون محكومة بأصول وضوابط وبخاصة من جانب النحو وجانب الحقائق المرتبطة بأسماء الناس والأماكن والزمان وغيرذلك، أما النحو فهو يمثل ضوابط لايمكن تجاوزها وتجاهلها إلا إذا تمت معالجته في ضوء مقولة النحو التوليدي. لا يمكن أن يكون الاختيار في كل الأحوال عفوياً إلا اذا كانت اللغة المستخدمة لغة تلقائية لكن الاختيار في ضوء الأسلوب يكون اختياراً واعياً ومقصوداً .

وتبقى هناك إشكالية مهمة تتعلق بالاختيار تتمثل في السؤال التالي هل يعد كل اختيار أسلوباً فالجواب ليس كل اختيار أسلوباً وبخاصة اذا كان الاختيار لايحمل بين ثناياه أية قيمة جمالية أو فنية .

الأسلوب انحراف :

يبدو أن تعريف الأسلوب بأنه انحراف من أكثر تعريفات الأسلوبية شهرة وانتشاراً . ولم يبق هذا التعريف خاصاً بالدراسات الأسلوبية بل إنه تعلق بالشعرية تعلقاً كبيرا وبخاصة تلك الدراسات التي دارت حول الشعرية اللسانية .

ويرتبط الانحراف بالاختيار ارتباطاً وثيقاً، لأن الاختيار يقوم على إمكانيات

متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف، وتحققه وتجليه إذ إن الاختيار يمكن أن يبرر بالمقارنة مع حالة الحياد أو الأسلوب المحايد أو مايعرف بالدرجة الصفر وبذلك فإن الاختيار ينفتح على الانحراف بشكل وثيق إن انتشار مفهوم الأسلوب على أنه انحراف يتجسد بشكل كبير في معالجة النقاد المختلفة له، فقد وقف بعض النقاد من هذا التعريف موقف متفاوتة، وقيمة بعضهم تقييماً ايجابياً في حين قومه الآخرون تقييماً سلبياً، فقد شاعت عبارة فاليري التي قال فيها إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما وشاركه في هذا الرأي كثير من النقاد ودعوا الى ضرورة أن يعتاد الباحث على القاعدة أولاً حتي يتمكن من اكتشاف الانحرافات المتفرعة عنها (٣٠)

وإذا كان مصطلح الانحراف مصطلحاً إشكالياً في النظرية النقدية الغربية، إذ وجد له أكثر من مرادف من مثل الانزياح والتجاوز والاختلال والإطاحة والمخالفة والشناعة والانتهاك وخرق السنن واللحن والعصيان والتحريف (٣١). فإنه في النقد العربي القديم والحديث قد وجد ايضاً مرادفات أخرى تصف هذا الإجراء، من مثل الاتساع والعدول والمخالفة والغرابة، وغيرها من المصطلحات الأخرى.

وإذا كان الانحراف قد وجد مرادفات كثيرة فإن المعيار التي يخرج عنه الانحراف قدسمي مسميات كثيرة ايضاً. من مثل: الاستعمال الدارج والمألوف والشائع والوضع الجاري والدرجة الصفر والسنن اللغوية والعبارة البرئية (٣٢)

وقد وجد لذلك مما ثلاث في البلاغة والنقد عند العرب. من مثل: أصل اللغة وأصل الوضع والحقيقة وغيرها من المصطلحات.

يبدو أن للانحراف أشكالاً متعددة لاتتوقف عند حد شكل واحد أو نمط واحد، وقد صنف س. ماركوس s.marcous الانحرافات المقبولة في النظرية الأسلوبية إلى خمسة أنواع: -

١- انحرافات يمكن أن تندرج - حسب درجة امتدادها في النص- في الانحرافات المحلية أو الشاملة. ويصيب الانحراف المحلي أو الموضعي جزءاً محدداً من السياق، ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضعي عن اللغة المعيارية. أما الانحراف العام أو الشامل فإنه يصيب النص كله، فتردد وحدة لغوية معينة بكثرة غير مألوفة، أو ترددها بندرة غيرمألوفة في نص ما، إنما هو انحراف عام يمكن تحديده احصائياً.

٢- يمكن أن تتنوع الانحرافات - بالنظر إلى صلتها بنظام القواعد الموجودة في المعيار اللغوي - إلى انحرافات سلبية وأخرى ايجابية، ولاترى الانحرافات السلبية على أنها تقييد أو تضييق للمعيار أما الانحرافات الايجابية فإنها تقدم -بصفتها الايجابية- قواعد إضافية لتقييد المعيار وتحديده وتنشأ في الحالة الأولى تأثيرات شعرية بالاعتداء (الخروج) على القواعد النحوية وفي الحالة الثانية بقيود في النص كقافية مثلاً.

٣- يمكن أن تصنف الانحرافات على ضوء صفة المعيار بالنص مجال التحليل، هكذا تتميز الانحرافات الداخلية من الخارجية فيوجد أي انحراف داخلي حينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد في النص كله، أما الخارجي فإنه يحدث إذا انحرف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة.

٤- تصنف الانحرافات بناء على المستوى اللغوي الذي تحدث فيه، وبهذا يمكن تمييز الانحرافات التالية: الخطية أو الكتابية، الفنولوجية - الصرفية- النحوية - الدلالية.

٥- تتميز الانحرافات في النهاية بناء على وجود أسس أخرى مثل الوحدات اللغوية أو اندماجها بالمعنى الذي ورد عند ياكسبون. إن الانحرافات النحوية التركيبة التي تأتي في تتابع الرموز اللغوية تخل بنظم الاندماج (مثال ذلك انحراف موقعية الكلمة عن المعيار » أما الانحرافات الجدولية فإنها تخل بنظم الاختيار عند انتقاء الرموز اللغوية مثال ذلك انحراف الأجناس النحوية: الصفة بدلاً من المبتدأ - المفرد بدلاً من الجمع .... » (٣٣)

إن هذه الأشكال التي قدمها ماركوس والأشكال الأخرى للانحراف، لم تكن عناصر يمكن قبولها دون اعتراض إذ إن مفهوم الانحراف بحد ذاته تم الاعتراض عليه. لأن الانحراف يمكن أن يكون مفهوماً فضفاضاً بحيث يمكن القول إن اللغة الشعرية هي الانحراف عن اللغة العادية أو عن لغة النثر، ولكن لغة النثر في بعض الأحيان تكون مختلطة بأمشاج شعرية، ويخاصة في ضوء تداخل الأجناس الأدبية، فقد انتقل السرد إلى الشعر مثلاً كما أن بعض عناصر الشعرية تتجسد في الرواية والقصة وغيرها من الأجناس الأدبية.

وبالمثل فإن مفهوم الانحراف يمكن أن يكون ضيقاً مقتصراً على المجازات وبعض الاجراء ات الأسلوبية المتعلقة بالبلاغة، من مثل الاستعارة والتقديم والتأخير والحذف

وغيرها، ولكن هل كل النصوص الأدبية استعارات أو تقديماً أو تأخيراً أو حذفاً، إن هذه الاجراءات أو الظواهر الأسلوبية تأتي بصورة أو بأخرى في النصوص الأدبية، لكن ليس النص الأدبي كله استعارة أو تقديماً وتأخيراً أو حذفاً وغير ذلك من الاجراءات الأسلوبية، لذلك فإن مواجهة الانحرافات في نص من نصوص يعني التركيز على عناصر دون العناصر الأخرى .

ومع أن أحداً لايستطيع أن ينكر أن الانحراف إجراء أسلوبي مقصود من المؤلف لأنه يتغيا منه تكريس قيمة فنية وجمالية تنبجس في النص لتوليد عناصر ذات أبعاد جمالية تقود إلى التأثير في القارئ، ولكن مع كل الأهمية التي تعطى للانحراف ودوره في سياق النص الذي يرد فيه إلا أن الإشكالية تظل قائمة في طبيعة العنصر الذي يحدث عنه الانحراف، فجوهر تعريف الأسلوب على أنه انحراف ماثل في الموازنة بين أساليب استخدام اللغة، لكن المشكلة ما هو الشيء الذي يجب أن يوازن به. فقد عمد ليوشبتزر إلى وضع عمل المبدع كله في مقابل معيار لغة عصره. (٣٤).

وقد عمد الدارسون إلى البحث عن المعيار الذي يحدث عنه الانحراف، ويمكن من خلاله وصف ظاهرة أسلوبية بأنها انحراف، وتبدو مثل هذه العملية سهلة ويسيرة، لكنها في الواقع قادت وتقود إلى بعض الإشكاليات، التي تتعلق بعملية الدراسة الأسلوبية وبتحليل الإجراءات الأسلوبية.

وفي ضوء الإحساس الشديد بضرورة البحث عن معيار وجد بيارغيرو أن المنهج الاحصائي يمكن أن يكون معياراً من خلال الألفاظ ذات التواتر غير العادي عند كاتب معين بالقياس إلى عدد آخر من الكتاب المعاصرين (٣٥)، ووجد ريفاتير أن السياق هو المعيار، فبدلاً من أن يبحث عن المعيار في أشياء خارجة عن السياق وجد أن السياق نفسه يمكن أن يكون هو المعيار.

ولما كان السعي للبحث عن المعيار الذي يتحدد به الانحراف وتعرف به درجته، فإن هناك صعوبة في تحديد المعيار، الذي يفترض أن يكون قد رسخ واستقر في النظام اللغوي المتمثل بالمعيار والاستخدام اللغوي المتمثل بالأداء .

وإذا كانت الانحرافات في نص من النصوص مبعث حيويته وعلامة على أدبيته وخروج اللغة عن مألوفها، فإن الاقتصار على تعريف الأسلوبية على أنها انحراف

يبدو نوعاً من المجازفة التي تقود الى عملية آلية قائمة على تعيين الانحرافات ووظيفتها فقط، علماً أن هناك نصوصاً ذات قيمة أدبية ولاتحتوي على انحرافات كثيرة ومتعددة، ولكن يبدو أن الانحراف ليس نمطاً واحداً وإنما يمكن أن يكون مجموعة من الأنماط والأشكال، حسب رأي نعيم اليافي الذي جعله أربعة أنماط: «وهي الانزياح المجازي والانزياح الايقاعي، والانزياح اللغوي بجميع ضروبه: انزياح الصفات عن موصوفاتها وانزياح التضايف أو الاسناد وانزياح التركيب وانزياح التقديم والتأخير في نهائيات المجمل وانزياح حروف المعاني بتضمن معاني بعضها، وانزياح الوقف، وانزياح النحو بتكسير قواعده أو تجاوزها أو عدم الالتفات إليها وانزياح التناقض أو التضاد. وأما النمط الرابع فهو الأنزياح الدلالي مابين الصوت والمعنى أو المحمول والوسيلة أو الدال والمدلول. . . .»(٣٦)

ومع شيوع هذا المفهوم وانتشاره الواسع فإنه لايزال يثير إشكالية كبيرة جداً، وأول هذا الإشكاليات تتعلق بالمفهوم نفسه فهو مفهوم غير محدد تحديداً دقيقاً.
ومع ذلك فإن الدراسات عن تعددها لم تستطع في أكثرها أن تغمض عيونها عن القيمة الجمالية والأدبية للانحراف.

إن القمية الجمالية للانحراف قد جعله عنصراً أساسياً في عملية الإدارك الجمالي للأدب وفي ضوء هذا فقد عمد بليت plett إلى وصف الانحراف بالجمالي في تقسيماته الآتية:

١ - الانحراف الجمالي: اللانحوية Ungrammatikalitat والمقصود بهذا هو الانحراف الخارق المعيار النحو المتعارف عليه، ومع ذلك فإن هناك بعض الاعتراضات التي لاتجعل هذا النوع من الانحراف مسوغاً ومقبولاً، إذ ليس كل خروج على القاعدة النحوية يمتلك وظيفةً جمالية، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فكلما كان النص خارجاً على النحوية كما كان إكثر أدبية، فإن هذا يعني أن النص يحتوي على الادبية اذا كان يتكون من انحرافات فقط.

٢- الانحراف الجمالي: التناسب: Aquivalent

والمقصود به الانحراف المناصر للقاعدة، فالتناسب يمكن أن يحدث من خلال التكرار والتماثلاثات والتطابقات، وتناسب أشكال صوتية وصرفية وتركيبة ودلالية

وطباعية كما فعل ياكسبون وليفين ولكن هذا لايعني أن التناسب لايخلو من بعض المآخذ، فليس كل أسلوب تناسباً يتضمن قيمة جمالية ، ولايعني أيضاً أن النص أكثر أدبية كلما كثر فيه التناسب ، وكذلك فإن التناسب ليس الخاصية الأسلوبية الوحيدة المنتجة للشعرية .

٤- الانحراف الجمالي : الحدوث Okkurrenz

وهذا يعني قلة ورود الظواهر اللغوية من الناحية الاحصائية أي أن لغة القصيدة ماهي إلا حدوث ذا طبيعة فردية يختلف عن اللغة العادية أو اليومية .

٥- الانحراف الجمالي : المعاودة أو التناوب Rekurrenz

ويعني هذا كثرة ورود الظواهر اللغوية من الناحية الإحصائية بحيث تأتي عناصر لغوية في النص الأدبي ولا تأتي في اللغة اليومية (٣٧)

إن هذه الأضرب من الانحراف الجمالي تشكل دون شك علاقة من العلاقات التي تصف الأبعاد الجمالية التي تتجسد في النص الأدبي، حتى وأن كانت غير بريئة من الاعتراضات التي يمكن أن توجه إليها، ولكن ذلك لايعني أن الانحراف في أشكاله المتعددة عبارة عن إجراء أسلوبي لايمتلك أية وظيفة ذات فاعلية أدبية وجمالية ، لأن عملية الانحراف ماهي الا إجراء أسلوب يتغيا الكاتب منه أن يحدث أثراً في نفسية المتلقي، وهذا من شأنه أن يجعل مثل هذا الاجراء الأسلوبيي عنصرا واقعاً في صميم عملية التلقي. لأن الأسلوب انتاج من المنشىءواسترجاع من المتلقي.

وقد اشتغل ليفن على الانحراف وكتب مقالتين هما : " الانحراف المحدد والاحصائي " " والانحراف الداخلي والخارجي في الشعر " وقد ميز في المقالة الأول بين اللغة الشعرية واللغة النثرية وأبرز أن اللغة الشعرية لغة قائمة على الإدهاش، فقد يحدث الانحراف في الايقاع والوزن مثل الموشح وقصيدة التفعلية وقصيدة النثر وربما يحدث في عملية الطباعة والكتابة مثل استخدام الحرف السميك وتقطيع الكلمات واستخدام اللغة المحكية في سياق اللغة الفصحى (٣٨).

ويمكن أن يكون الانحراف ماثلاً في خروج الأسلوب الشعري عن النمط القديم وأي أن أسلوب شعر العصر العباسي يختلف عن أسلوب الشعراء الجاهليين وهكذا، أي أن الخروج عن القوانين الشعرية قد يحدث من فترة الى فترة أو يمكن أيضاً أن

يختلف أسلوب فترة أدبية عن الفترة الأخرى .

وقد قسم ليفن الانحراف إلى قسمين : انحراف داخلي وانحراف خارجي : فقال : " إن الانحرافات تنقسم إلى قسمين: الأول الانحراف الذي يحدث في القصيدة، بحيث إن المعيار يكون في سائر القصيدة التي يحدث فيها الانحراف أما الثاني فهو ذلك الانحراف الذي يوضح بوصفه مقابل معيارما يقع خارج القصيدة . فقد عد الخطاء العروضي والاضطراب في الوزن انحرافات داخلية، وإن الابتداء بحرف كبير في بداية السطر الشعري يعني انحرافاً خارجياً، وهناك بعض الانحرافات التي يمكن أن تعد داخلية وخارجية من مثل : الجناس الاستهلالي - Alliteration- والتضمين العروضي Enjambement والوقوف على مفاصل البيت الشعري Zasur (٣٩)

وإن الانحراف يتجلى بصوره المختلفة من خلال الفاعلية التي يمتلكها في سياق النص الذي يرد فيه، ولكن إدراك الانحراف في النص ليست عملية مقتصرة على التحديد، لأن المنشىء الذي ينتج الانحراف يقصد منه التأثير في القارئ وإثارة توقعه، وإثارة التوقع عنصر مهم في الدراسة الأسلوبية التي صارت تعرف بأسلوبية التلقي .

وينبغي التركيز على الصلات الحميمة التي تقوم بين النص وردود فعل القارئ، وهذا عنصر من العناصر المهمة التي تركز أو ينبغي أن تركز عليها الدراسات الأسلوبية، ولذلك يجب أن ألا ينظر إلى الاجراءات الأسلوبية وما تخلفه من تأثيرات على أنها خصائص كامنة في الأسلوب وإنما هي تأثيرات تتولد من خلال عملية التلقي، إن الارتباط العميق بين عنصري الاختيار والانحراف يتمثل في القصيدية التي يرمي إليها مؤلف النص الذي يبنى أسلوبيه معتمداً على الأختيار والانحراف لأنهما عنصران يستطيع من خلالهما أن يتوقع كيفية تلقي القارئ لنصه، وبخاصة اختياراته التي تتضمن الانحرافات، وذلك من خلال ماتثيره هذه الانحرافات من تأثيرات يكون لها بعد عاطفي ووجداني . وهو بعد لايمكن التنازل عنه في الدراسات الأسلوبيةومما لاشك فيه أن المفاجأة عند ريفاتير والانتظار الخائب عند ياكسبون ماهي الاتجسيد للانحراف بعينه فهذه المفاهيم ماهي الاعناصر قادرة على إقحام القارئ في الدراسة الأسلوبية، فالانحراف انتاج وابداع من المؤلف ولكنه استرجاع وتلقٍ من

القارئ، ولذلك فإن وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل مافيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من الانحراف»(٤٠)

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهتُ إلى الانحراف، فإن ذلك لايعني التقليل من فاعليته في النص الأدبي عامة والشعري خاصة، لأنه عنصر من العناصر التي تضفي حيوية وجمالية على السياق الذي يرد فيه ولايمكن لدارس أن يتجاوز الانحرافات الموجودة في النص، لأنها تعد علامات أسلوبية بارزة تقود الدارس إلى محاورتها وإعادة قراءتها في ضوء خبرته ومعرفته الجمالية.

الفصل الثالث

"الانحراف مصطلحاً نقدياً"

تركز الدراسات النقدية والأدبية الحديثة على عنصر الاستخدام اللغوي في النص الشعري خاصة وفي النص الأدبي عامة، ويتجلى مثل هذا التركيز في الدراسات الأسلوبية والألسنية، وغيرها من الدراسات التي تتعامل مع النص الشعري على أنه لغة مستخدمة بطريقة مغايرة للمألوف والمعتاد.

وتتجلى ظاهرة الانحراف في النص الشعري من خلال استخدام العناصر اللغوية، التي تكشف عن استعمال غير مألوف في التعامل مع اللغة، إذ يغدو النص الشعري نصاً يرنو إلى (اللاعقلانية) و(اللامألوف) و(اللاعادي). بهذا تكون ظاهرة الانحراف من أهم الظواهر التي تعكس تجليات اللغة الشعرية في تجاوزها للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه.

ولعل أبرز ظاهرة أسلوبية يعنى بها النقد الألسني الحديث هي ظاهرة الانحراف الأسلوبي وهو مصطلح يبدو كأنه واحد من أكثر المصطلحات إشكالية في الدراسات الأسلوبية خاصة، وفي الدراسات النقدية عامة، وسيعالج المصطلح من زوايا نظر ثلاث:

أولاً: إشكالية مصطلح الانحراف في الدراسات العربية الحديثة والقديمة.

ثانياً: الانحراف والمعيار.

ثالثاً: جدوى ظاهرة الانحراف في دراسة النص الشعري.

أولاً: إشكالية المصطلح في الدراسات العربية الحديثة والقديمة:

يرى بعض النقاد الأسلوبيين أن الانحراف من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري عن غيره؛ لأنه عنصر يميز اللغة الشعرية ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، وذلك بما للانحراف من تأثير جمالي وبعد إيحائي، ولما لهذه الظاهرة من أثر في النص الشعري، فقد عرف

الأسلوب على أنه "انحراف عن معيارها" (١) .

ويبدو أن هذا المصطلح قد شاع وانتشر بين الباحثين المعاصرين من خلال الترجمات والاطلاع على الدراسات النقدية الغربية الحديثة ، اذ إن هذا المصطلح قد عرف بالفرنسية على أنه (Ecart)، وبالانكليزية (Deviation) وبالألمانية(Abweichung) . وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح في النقد الغربي وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه، فقد عدَّه " بول فاليري " تجاوزاً" وبارت" فضيحة" ، وتودروف " شذوذاً" وجون كوهن "انتهاكاً" ، وتيري "كسراً" ، واراجون "جنوناً" (٢)

وإذا كان النقاد الغربيون قد أطلقوا على هذه الظاهرة الأسلوبية أسماء مختلفة توحي باللامألوف وتصف التجاوز والتخطي، فإن الباحثين العرب قد كشفوا عن تعدد المفاهيم التي تصف هذه الظاهرة، فقد سماه نفر غير قليل " الانحراف" (٣)وأكد كثير منهم أهمية هذا العنصر في قراءة النص الشعري مع أن بعضهم قد ربطه بالمجاز والاستعارة(٤) . وتجاوز بعضهم ذلك وربطوه بالغموض والحذف والتقديم والتأخير والمجاز بصوره المتعددة(٥)، في حين رأى بعض الدارسين الغربيين أن لغة الشعر انحراف كلها(٦) .

ويظهر أن مصطلح الانحراف مصطلح لا تتعامل معه نفس الإنسان براحة وطمأنينة لما له من آثار سلبية، فهو مصطلح يصف السلوك والمنهج والطريقة، ويبدو أن نقله من ميدان الدراسات النفسية إلى الدراسات الأدبية يجعل النفس تتعامل معه تعاملاً ليس بعيداً عن الحرج، ولكن هذا المصطلح غدا مصطلحاً شائعاً في الدراسات النقدية الحديثة .

ومن خلال البعد السلبي الذي يعكسه مصطلح "الانحراف" فقد عمد بعض الباحثين للتفتيش عن أسماء أخرى تصف ظاهرة الخروج على المألوف وانتهاك حدود الاستعمال التي أصطلح عليها، فقد وصفت مثل هذا الظاهرة "بالانزياح" (٧) . وهو مصطلح كثر ترداده وشاع بشكل واضح في الدراسات النقدية العربية الحديثة . ويبدو أن اشتراك كثير من الباحثين في هذه التسمية "أي الانزياح" لم يكن إلاّ شكلاً من أشكال التخلص من مصطلح "الانحراف" ، لما لهذه الكلمة من ظلال سلبية ووقع غير مريح، ولذلك يظهر "أن التحول عن مصطلح الانحراف إلى الانزياح قد

ارتبط بما يخفيه " الانحراف " من إيحاء أخلاقي سلبي " (٨) .

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد بل تعددت الأسماء بشكل كبير وإن كانت في معظمها تشير إلى وصف ظاهرة واحدة، فقد سمي "بالعدول" (٩) وهو اسم مأخوذ من الموروث البلاغي والنقدي العربي القديم وقد حرص بعض الباحثين على مثل هذه التسمية وجعلوها معادلة للمصطلح الغربي (١٠) الذي شاع في الدراسات التي تتعامل مع النص الشعري تنظيراً وتطبيقاً . وقد ظهرت مصطلحات أخرى كثيرة وصفت الظاهرة من أهمها : التشويش (١١) والبعد (١٢) والفارق (١٣) والخروج (١٤) والخرق (١٥) والابتعاد (١٦) والشذوذ (١٧) والتشويه (١٨) والمجاوزة (١٩) والانتهاك (٢٠) والنشاز (٢١) والاتساع (٢٢) .

يكشف هذا التعدد عن القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي العربي المعاصر، ويبدو أن إرساء قواعد راسخة للمصطلح النقدي أضحت ضرورة وغاية في حد ذاتها، وذلك لحماية الدارس والقارئ من التشتت ؛ ولكي تجنبه الظن بتعدد الأسماء التي تشيرإلى مسمى واحد . فإذا كان لمثل هذه الظاهرة مثل هذا العدد من الأسماء فإن هذا لا يخلو من تضليل للدارس الذي يظن أنه يتعامل في كل مرة مع مصطلح جديد .

وتتجسد الخطورة بشكل غير عادي في صور التعدد عند الناقد الواحد، فيحدث أن يستخدم الناقد أكثر من مسمى لوصف ظاهرة واحدة، وخير مثال على ذلك تعدد الأسماء عند الناقد الواحد في المؤلف نفسه . أو مؤلفاته الأخرى ، قول موريس أبوناصر :

إن الأسلوب هو ابتعاد ecart عن الكلام المألوف والمستعمل، فقولنا سال ماء الوادي قول مألوف، أما قولنا "سال الوادي" فابتعاد عن المألوف وخروج عن المستعمل، وبالتالي نحن تجاه ظاهرة أسلوبية تعرف بالابتعاد .

ثم يعود ويقول في الكتاب نفسه : إن الأسلوب هو نشاز ecart وانحراف عن الكلام المألوف والمستعمل . فقولنا سال ماء الوادي "قول مستعمل ، أما قولنا "سال الوادي" فانحراف عن المستعمل وخروج عن المألوف، وبالتالي نحن تجاه ظاهرة أسلوبية تعرف بالنشاز (٢٣) .

لقد جاءت في هذا الكلام ثلاثة أسماء لمسمى واحد وهي "الابتعاد"،

"والنشاز" و"الانحراف" ، وهذا شاهد واضح على عدم استقرار المصطلح النقدي عند الناقد الواحد، وربما يعود هذا إلى عدم ثقة الناقد بمصطلح واحد، فلأجل ذلك تتعدد الأسماء التي تشير إلى وصف ظاهرة واحدة . ويظهرمثل ذلك فيما فعله بعض الدارسين عندما أطلقوا مسميات كثيرة، فقد سماه بعضهم مرة، بالانزياح، وثانية، بالانحراف وثالثة بالانحراف أو العدول" (٢٤).

وتتخد صورة فوضى المصطلح النقدي العربي وقلقه أشكالاً متعددة، ومن أمثلتها تعدد المصطلح في كتابات الناقد المختلفة، ويتجلى هذا الأمرعند كمال أبي ديب الذي سماه مرة الانحراف(٢٥) وأخرى "الانزياح" (٢٦)، وتتخذ صورة عدم الطمأنينة في استخدام المصطلح شكلاً آخر، إذ يعمد الناقد إلى التدليل على الظاهرة نفسها بأكثر من كلمة فقد يستخدم بعضهم كلمتين متلازمتين وذلك من مثل "الانزياح والعدول" (٢٧) أو العدول(أو الانزياح)" (٢٨) أو "الانحراف والازورار(٢٩) أو "الشذوذ أو (الانحراف)(٣٠) أو (الخروج- الانحراف) (٣١) أو (تنحرف وتنزاح)(٣٢).

تشير هذه الأمثلة إلى إشكالية المصطلح النقدي العربي الحديث، ففوضى المصطلح تعني أول ما تعني عدم الأهتمام باختيار المصطلح بدقة متناهية، مما يسبب تأرجحه واضطرابه، وإن مظاهر التعدد والتأرجح والتردد في استخدام المصطلح عند الكاتب نفسه تدل على أن تغيير الأسماء لايرتبط عند كثير من النقاد بفلسفة معينة ينطلقون منها، وإنما تساق المصطلحات دون مراعاة أو اهتمام.

ويبدو أن الذين استخدموا الأسماء المتعددة للمسمى الواحد لم يوضحوا الفروق، هذا إذا كانت هناك فروق بين هذه الأسماء، وإنما جاءوا بها دون أن تكون لها أسباب موضوعية أو أبعاد نقدية محددة. ولكن الذين قرنوا التسمية بأكثر من مسمى من مثل "الانزياح أو العدول "الخ، فإنهم يؤكدون بصورة جلية وواضحة أنهم لم يكونوا مطمئنين لما يذهبون اليه، وهذه إشارة إلى عدم استقرار المصطلح وتوكيد لظاهرة الانفلات والتشتت التي يعاني منهاالمصطلح بشكل عام.

لم تكن قضية الخروج عما هو المألوف في استخدام اللغة قضية خاصة بالنقد الحديث، بل هي قضية اتخذت أشكالاً وصوراً متعددة في الموروث النقدي والبلاغي

القديم، ويبدو أن مناقشات القدماء وملاحظاتهم للاستخدام اللغوي وتعامل الشاعر مع عناصر اللغة قد دفعهم إلى الوقوف والتأمل والتفسير والتأويل لكل ماهو خارج عن حدود الاستعمال والقوانين، التي اعتادوا أن ينطلقوا منها في الحكم على الشعر، ابتداء من عمود الذوق وماجرت به العادة إلى مخالفة عمود الشعر العربي القديم.

وقد جاءت إشارات القدماء إلى الخروجات بصورة خاصة عند حديثهم عن المجاز والحقيقة والاستعارة والتقديم والتأخير والحذف والإيجاز والإطناب وغير ذلك من القضايا البلاغية والنقدية الأخرى، وقد وقف القدماء عند هذا العناصر وقفة ناقدة، متأملة تكشف عن وعيهم بأن هذه الأساليب تملك إثارة وقدرة بالغة في التعبير عن حاجة النفس بصورة تثير وعي المتلقي وتخلق لديه استجابة كبيرة.

ووصفت مثل هذه الأساليب التي تخرج عن المألوف بعدة أوصاف قريبة من المفاهيم النقدية التي جاءتها المحدثون ليصفوا خروجات المبدع على ما هو مألوف في استخدام العناصر اللغوية، ويكاد يكون "التوسع" (٣٢) أو "الاتساع" (٣٤) من أكثر المصطلحات خصوصاً في مصنفات القدماء للدلالة على كل استخدام ينتهك النمط التعبيري المألوف، ويتخطى ماجرت العادة باستعماله.

ويتمثل مثل هذا الأمر في تفسير القدماء لظواهر الخروج عن حدود الاستخدام الحقيقي والمنطقي للغة، يقول ابن جني: " وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كان الحقيقة البتة، ويسوق مثلاً على ذلك قوله تعالى: ﴿واسأل القرية التي كنا فيها﴾ ويقول إن في هذا القول المعاني الثلاثة، أما الاتساع فلأنه استعمل لفظ السؤال مع مالا يصح في الحقيقة سؤاله. وأما التشبيه فلأنه شبهها بمن يصح سؤاله لماكان بها ومؤلفاً لها.... وأما التوكيد فلأنه في ظاهر اللفظ أحال بالسؤال (على مَن) ليس من عادته الإجابة، فكأنهم تضمنوا لأبيهم عليه السلام أنه من سأل الجمادات والجبال أنبأته بصحة قولهم، وهذا تناه في تصحيح الخبر، أي لو سألتها لأنطقها الله بصدقنا، فكيف لو سألت من من عادته الجواب" (٣٥).

وعلى الرغم من كثرة تواتر هذا المصطلح "أي التوسع أو الاتساع" عند القدماء إلاّ أنه لم يظفر بتعريف محدد، وإنما جاء ليصف طرقاً في القول لاتنسجم مع الطرق

التي جرت العادة على استخدامها . وقد وجد القدماء أن مثل هذا الأسلوب يبرز- من خلال كسره للنظام السائد في التعامل مع اللغة- بلاغة تتجاوز حدود التعامل الحرفي مع معطيات اللغة .

ويستوجب "التوسع أو الاتساع "تأويلاً وتخريجات من جانب المتلقي، وهذا أمرعول عليه النقاد والبلاغون العرب كثيراً، وربطوه بالأثر النفسي الذي يتجلى من خلال التوسع في استخدام العبارات والأساليب التي لاتنكشف أبعادها إلا بعد مصاولة ومعاودة، "فالنفس تشرئب وتنزع إلى تصور المعنى المدلول عليه باللفظ، فإذا حاولته فانبهم عليها هالها الأمر، وطمحت فيه كل مطمح وذهبت في تأويله لاتساعه عليها كل مذهب" (٣٦).

لقد شاع مصطلح "الاتساع أو "التوسع " في الموروث البلاغي والنقدي ووصفت التجاوزات التي كان الشعراء يعمدون إليها من خلال تعاملهم مع اللغة، وهم بهذه التجاوزات يحدثون خللاً وإنهاكاً في ما هو قار وثابت ومتعارف عليه في استخدام اللغة، ولأن هذا المفهوم كان شائعاً وذائعاً في الموروث القديم لم يجد بعض الباحثين حرجاً في أن يجعلوه دالاً على مفهوم الانحراف الذي تحتفل به الدراسات النقدية الحديثة احتفالاً كبيراً، يقول توفيق الزيدي: "فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلوله فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مداليله. وهو ماعبر عنه الأسلوبيون بمصطلح "الاتساع" ecart (٣٧).

ومن أهم الأسماء الأخرى التي أطلقت على مثل هذا الإجراءفي استخدام اللغة عند القدماءاسم "العدول" فقد جاءت هذه الكلمة على صيغة الفعل وعلى صيغة الاسم لتشير إلى الخروج عماهو حقيقي ومألوف وعادي، فقد جاءت على صيغة الفعل مثل "عدل" و "يعدل" (٣٨) كما جاءت على صيغة الأسم "العدول" (٣٩) وقد أطمأن بعض الباحثين إلى هذا المصطلح وجعلوه بديلاً لمصطلح الانحراف(٤٠)

ولكن العدول مثله مثل "الاتساع " لم يظفر بتعريف محدد عند القدماء، وإنما جاء ليصف الخروج على النمط المألوف في التعبير وما جرى مجرى العادة، ويبدو أن هذا المصطلح شاع وانتشر بين النقاد والبلاغيين، وذلك في مناقشاتهم للفرق بين الحقيقة والمجاز، والسر الذي يكمن وراء عدول الشاعر عن الحقيقة إلى المجاز، ويجعل تعبيره

مجازياً بدلاً من أن يجعله حقيقياً .

ويظهر أن مصطلح "العدول" لم يأت لوصف ظاهرة واحدة ينعكس فيها كسر النظام اللغوي السائد . وإنما تعدى ذلك ليصف منهجاً أو أسلوباً عند شاعر من الشعراء الذين خرجوا على المذاهب المألوفة، وتجاوزوا معايير عمود الشعر ومذاهب العرب في القول، يقول الآمدي عن أبي تمام : "فهو عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة" (٤١)، وقد وردت في الموروث البلاغي والنقدي مصطلحات أخرى كثيرة تشير إلى عناية القدماء ومراعاتهم لطرق الشعراء في تشكيل نسيجهم الشعري، ومن أهم هذه المصطلحات مصطلح "الغرابة" ومصطلح "التغيير"، فمن خلال السياقات التي جاءت فيها كلمة الغرابة ومشتقاتها، فإن هذه الكلمة تلتقي مع الكلمات الأخرى التي استخدمت لتدل على الخرق والتجاوز لماهو مألوف في استخدام اللغة، وقد تمثل هذا في القول الذي أورده الجاحظ لسهل بن هارون الذي يقول: " . . . لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم. وكلما أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع " (٤٢) .

إن ربط الغريب بماهو عجيب وطريف وبديع يكشف عن الأثر النفسي الذي يتجلى في تجاوز المألوف والعادي، وإن انبهار النفس بما هو غريب يتكشف من خلال قدرة الشاعر على إكساب لغته الذاتية فرادة وتميزاً عن لغة الآخرين، وإن إشارة حازم إلى تفضيل الشعر مادام متضمناً الغرابة ما هي إلا توكيد على الأثر النفسي الذي يكمن في هذه الغرابة، يقول حازم: "فأفضل الشعر ماقامت غرابته ، وأردأ الشعر ماكان خالياً من الغرابة" (٤٣) .

ويبدو أن التعليقات التي شاعت في الموروث البلاغي والنقدي قد استوعبت بشكل أو بآخر مفهوم الانحراف الذي قامت عليه الدراسات الأسلوبية، إذ إن مفهوم الانحراف ماهو إلا محاولة لتأويل ما عبر عنه القدماء من غرابة وطرافة وعجب وتوسع وعدول ، وغير ذلك من هذه الأسماء التي كشفت عن وعي الناقد القديم لمحاولات الشعراء في توسعيهم باللغة .

وإن مخالفة الاستعمال العادي والمألوف توكيد على نبذ الوضوح والابتذال : لأنهما

عنصران لا يثيران في نفس الإنسان شيئاً من الدهشة والمفاجأة والخلخلة، ولذلك فإن الالتفات إلى ظاهرة تجاوز الحدود وتخطي الأنظمة اللغوية يشكل أسساًراسخة للشعرية العربية القديمة. وقد تجلى الكشف عن هذه الأسس من خلال التفريق بين لغة الخطابة ولغة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، إذ برز لديهم مصطلح معادل للمصطلحات الأخرى وهومصطلح "التغيير" (٤٤).

لقد تكررهذا المصطلح عند الفلاسفة المسلمين بشكل يؤكد التفات القدماءإلى مخالفة الشعراء لما جرت العادة على استخدامه، مثال ذلك قول ابن رشد: "والقول إنما يكون مختلفاً، أي مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعري هو المتغير، أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فضل الشعر، مثال ذلك قول القائل:

ولماقضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننـا وسالت بأعناق المطي الأباطـح

إنما صار شعراً، من قبل أنه استعمل قوله: "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" وسالت بأعناق المطي الأباطح "بدل قول" تحدثنا ومشينا"، وكذلك قوله" بعيدة مهوى القرط": أن صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بدل قوله طويلة العنق" (٤٥).

يتجلى وعي ابن رشد هنا في التمييز بين ماهو شعري وماهو غير شعري، ويضحى القول الشعري قولاً له ميزاته وصفاته التي تبعده عن أن يكون قولاً حقيقياً، وقد بيَّن ابن رشد أهم الطرق التي تحدث من خلالها التغييرات، فقال: "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجمله بإخراج القول غير مخرج العادة مثل: القلب، والحذف، والزيادة، والنقصان، والتقديم، والتأخير، وتغيير القول عن الايجاب الى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندما مجازاً" (٤٦)، يظهر من هذا أن ابن رشد قد أدرك الفروق الأساسية التي تفصل بين ماهو شعري وماهوغير شعري، ويتجلى هذا الفارق في درجة تجاوزالحقيقي، إلى ماهو غيرحقيقي وماهو عادي إلى غير العادي، وماهو موجود إلى غير ماهو موجود، وإن معظم صور "التغيير" التي ذكرها ابن رشد

ماهي إلا الصور التي يركز عليها الدارسون الأسلوبيون في معاينتهم لظواهر الانحراف.

وإلى جانب هذه المصطلحات التي ترددت في الموروث البلاغي والنقدي مصطلحات أخرى تكشف عن وعي القدماء لتجاوزات الشعراء للأنماط التعبيرية المتواضع عليها، ومن مثل هذه المصطلحات التي ترددت عند القدماء: التخييل (٤٧) . والكذب (٤٩) والتجوز(٥٠)، وإعمال الحيلة(٥١)، ومنافرة العادة (٥٢).

تكشف المصطلحات التي تصف عملية التجوز والخروج وإعمال الحيلة وغيرها عن وعي القدماء بأساليب الشعراء الذين كانوا يتجاوزون القواعد والحدود المألوفة . ويكسرون أنماط الاستخدام اللغوي الشائع والمألوف، وقد أظهر مثل هذا الأمر أن الناقد القديم استوعب صوراً كثيرة من صور الانحراف، ورأى أن مثل هذه الصور هي التي تميز القول الشعري عن القول الحقيقي.

وقد تبين وعي العرب القدماء بضرورة الخروج عن الاستعمال العادي للغة على أنه ملمح من الملامح التي تحتاج إلى جرأة وشجاعة، ولذلك ليس غريباً أن يسمي النقاد ولبلاغيون العرب مثل هذا الخروج بشجاعة العربية: ليدلل على تطويع اللغة إلى الحاجة الإنسانية في التعبير وتوسيع امكانيتها لتخدم غرض المبدع، يقول ابن جني مثلاً: "ومن المجاز كثير من باب الشجاعة في العربية: من الحذوف والزيادات والتأخير والحمل على المعنى، والتحريف" (٥٣).

ثانياً : الانحراف والمعيار

تشكل عملية الانحراف في نظر الدارسين الأسلوبيين خرقاً وانتهاكاً للاستخدام العادي للغة، وهو بهذا يمكن أن يفتح آفاقاً لمجالات تستخدم فيها اللغة استخداماً غير معهود أو مألوف، وإن الاتيان باستخدامات لغوية جديدة يعني أن هناك بعداً فنياً يكمن وراء مثل هذه الاستخدامات التي تتجاوز حدود ما هومألوف.

والمشكلة الأساسية التي تواجه الانحراف تتمثل بالدرجةالأولى بتحديد طبيعة المعيار الذي يحدث عنه الانحراف، فالانحراف يفترض مسبقاً أن هناك معياراً يتم تحديد الانحراف على أساسه . ويبدو أن الباحثين راحوا يفتشون عن العنصر الذي يتم

الانحراف عنه فسموه "القاعدة" والمعيار، واللغة العادية، والأسلوب المستعمل، واللغة النثرية.

وقد جد الباحثون في التفتيش عن المعيار الذي يتحدد به الانحراف، وذلك من منظور قائم على "أن مقولة الانحراف تفترض أصلاً مسبقاً استقر ورسخ في اللغة العامة ليكون هو المقياس الذي يتحدد به الانحراف، وتعرف به درجته، وليس هذا بالأمر اليسير، لأن تحديد هذا الأصل لايخلو من صعوبة على الرغم من استعانة النقد بعلم اللغة الذي يقدم بيانات واضحة لهذا الأمر" (٥٤).

ويبدو أن تحديد المعيار لم يكن أمراً سهلاً، فإذا كانت هناك معايير خارج النص فإنها تتطلب من القارئ معرفة شمولية بهذه المعايير، ودون ذلك لا يمكن للقارئ أن يتبين الانحرافات، أو أن يحدد درجتها وقوتها وحدتها. فثمة معياريحدده الاستعمال الفعلي للغة، وذلك لأن اللغة نظام، ونظام اللغة يمكن أن يكون هو المعيار الذي يتحدد الانحراف على ضوئه. وهذا أمر يتطلب من القارئ معرفة عميقة بالنظام اللغوي حتى يستطيع أن يحدد الانحراف.

وإذا كان النظام اللغوي هو المعيار الذي يتحدد به الانحراف، فإن الأمر قد امتد ليشمل تفريقاً بين اللغة المنحرفة واللغة غير المنحرفة، "ونظراً إلى أن الوظيفة الشعرية حاضرة بمستويات مختلفة في كل خطاب تواصلي لغوي، فإن تحديد المعيار المنزاح عنه يغدو معضلة، وقد كان الشكلانيون الروس يقيسون اللغة الشعرية بلغة الحديث اليومي" (٥٥).

ويبدو أن اعتماد التفريق بين ا للغة الشعرية واللغة اليومية لايمنع من استخدام الانحرافات في اللغتين، فقد تستخدم الانحرافات في اللغة اليومية، وإن كانت هذه الانحرافات غير مرتبطة بقصد كما في اللغة الشعرية، إذ إن الانحراف في اللغة الشعرية له تأثير جمالي وفني مقصود. وهذا الأمر يستطيع أن يكشف عن الفروق بين ا للغة اليومية واللغة الشعرية.

وقد عمد بعض الدارسين إلى التمييز بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، وتبين أن هناك فروقاً أساسية يمكن أن تتحدد بها اللغة الشعرية بماتمثله من انحرافات عن ا للغة المعيارية، وذلك كما فعل يان موكاروفسكي في تفريقه بين اللغة الشعرية واللغة

المعيارية(٥٦).

ولم يتوقف الأمر في تحديد عنصر الانحراف عند هذا الحد بل ذهب بعضهم إلى تحديد المعيار وذلك من خلال التفريق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، وقد تجلى هذا الأمربصورة جلية وواضحة عند جون كوهن الذي يقول: وبماأن النثر هو المستوى اللغوي السائد، فإننا يمكن أن نتخذ منه المستوى العادي ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار"(٥٧)، ويبدو أن هذا الرأي غير دقيق، لأن هناك انحرافات يمكن أن تظهر في لغة الأجناس الأدبية الأخرى، فالانحراف لم يعد خاصاً بلغة الشعر، إذ إن مظاهر الانحراف من استعارة ومجاز وكناية وتخييل وغيرها قد تتجلى في العمل الروائي والقصصي، بشكل يوحي بأن الحد الفاصل بين ماهو شعري وغير شعري عنصر غير مستقر.

ليس هناك من شك في أن ثمة ختلافات بين اللغة اليومية العادية، ولغة النثر ولغة التواصل في المجتمع ولغة البحث العلمي وبين اللغة الشعرية التي لها خصوصيتها، حيث إنها لغة تختلف عن مواضعات الناس، وتختلف عماهو عادي، ولكن الإشكالية تكمن في تحديد ماهية "العادي" الذي يتحدد به الانحراف، هل هو لغة الصحافة والحديث اليومي أم لغة النثر؟ ولذلك اقترح د. كمال أبو ديب أن يكون الانحراف داخلاً في منهوم أوسع سماه "الفجوة أو مسافة التوتر"(٥٨).

ويظهر أن تحديد المعيار قد شكل أول معضلة واجهها مصطلح الانحراف، فقد اختلف الباحثون - كما سبق - في تحديده وتعريفه، مع إيمانهم بجدواه وفاعليته في دراسة النص الأدبي، ولذلك رأي ريفاتير أن اعتماد السياق الأسلوبي ليكون هوالمعيار طريقة أكثر سلامة من البحث عن معيار خارجي، وقد حدد السياق الأسلوبي على أنه" نسق لغوي يقطعه عنصر غير متوقع(٥٩).

يبدو أن البحث أو التفتيش عن المعيار الذي يتحدد به الانحراف قضية قد شغلت بال النقاد والبلاغيين العرب القدماء، فقد ظهر عندهم أسماء تقترب مما أطلق عليه الباحثون المحدثون "المعيار" الذي تنحرف عنه اللغة الشعرية، فاللغة المحوَّرة التي ترتبط ببعد جمالي يشحن المتلقي بطاقة انفعالية كانت وراء البحث عن العادي والمألوف الذي يتمثل بالمعيار، ولذلك ظل البحث النقدي والبلاغي العربي القديم

منشغلاً بالبحث عن معيار يمثل الحالة الطارئة الناتجة عن الاستخدام غير العادي للغة.

وقد ظهرت في الموروث البلاغي والنقدي أسماء تشير إلى الميعار، ومن الأمثلة على ذلك "حد الاستعمال والعادة، يقول الجرجاني" وقد كان بعض أصحابنا يجاريني أبياتاً أبعد أبو الطيب فيها الاستعارة وخرج عن حد الاستعمال والعادة (٦٠). فحد الاستعمال والعادة معادلة لما عرف في البحث الأسلوبي المعاصر "المعيار"، الذي تخرج عنه اللغة الشعرية في مخالفتها لما هو عادي ومستعمل.

وبالإضافة إلى حد الاستعمال والعادة، فقد افترض القدماء وجود أصل يقاس إليه كل خروج في اللغة. ولذلك فقد أشاروا إلى كثير من الأشياء التي تحدد المعيار الذي يتحدد به كل خروج من الخروجات، فقد تواترت عندهم مقولة أصل اللغة، يقول العسكري معرفاً الاستعارة: "بأنها نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض" (٦١).

ثم جاءت بعض الأسماء المعادلة للمعيار في التصورات النقدية والبلاغية القديمة وذلك من مثل المعنى الأصلي، يقول عبد القاهر الجرجاني: "ألا ترى أن ليست المزية التي تجدها لقولك: كأن زيداً الأسد، على قولك: زيد كالأسد، شيئاً خارجاً عن التشبيه الذي هو أصل المعنى... (٦٢)، وقد استخدموا مسميات أخرى من مثل "أصل الوضع" (٣٦) والأصل (٦٤).

ويبدو أن هذه المسميات بالإضافة إلى ما عرف عند القدماء "بالحقيقة" ماهي إلا افتراضات بنى البلاغيون والنقاد العرب ماتوهموه من ضرورة وجود معيار يقاس إليه كل خروج عن اللغة. فقد عولوا في مناقشاتهم لقضية الاستعارة والمجاز بشكل خاص على "المعنى الأصلي" وأصل الوضع" وأصل اللغة" والأصل". و"الحقيقة التي عرفوها" بأنها الكلمة المستعملة فيما وضعت له في اصطلاح التخاطب" (٦٥).

ولكن بحثهم عن الأصل أو الحقيقة لم يمنعهم من الالتفات إلى أهمية تجاوز ماهو حقيقي وأصلي، ولذلك رأوا أن في الخروجات من مثل الاستعارة وغيرها قدرة في التعبير ذات تأثير وأبعاد جمالية، وحتى تتكشف هذه الجماليات فلا بد من مقابلتها بالاستخدام العادي الذي لا يثير أبعاداً جمالية ذات تأثير وإيحاء.

وقد تجلى مثل هذا الأمر في حديثهم عن الأستعارة من مثل قول الرماني: "وكل

استعارة لابد لها من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة كقول امرئ القيس "قي الأوابد" والحقيقة مانع الأوابد، وقيد الأوابد أبلغ وأحسن. . . وقال تعالى "واشتعل الرأس شيباً " أصل الاشتعال للناروهو في هذا الموضع أبلغ. وحقيقته كثرة شيب الرأس، إلا أن الكثرة لماكانت تتزايد تزايداً سريعاً صارت في الانتشاروالإسراع كاشتعال النار، وله موقع في البلاغة عجيب، وذلك أنه انتشر في الرأس انتشاراً لا يتلافى كاشتعال النار " (٦٦).

ويظهر أن الأسماء التي جاءت معادلة للمعيار من مثل أصل اللغة والمعنى الأصلي قد انبثقت أو تولدت لتكون في مقابل المصطلحات التي تشير إلى الانحراف من مثل الاتساع والعدول والخروج والتجوز وغيرها، لأن هذه العناصر تشير إلى مظاهر انتهاك اللغة وتجاوز حدودها بشكل تتسع فيه إمكانيات الاستخدام اللغوي.

لقد سعى النقاد والبلاغيون العرب إلى البحث عن الأسماء التي يمكن من خلالها ضبط مظاهر الخروج وصورة المتعددة، إذ إن بحثهم عمايعادل المعياركان من المشاغل القارة في التفكير البلاغي عندهم، وقد صاغ بعضهم تلك المشاغل صياغة تنم عن إدراك نظري عميق للصعوبات القائمة في وجه تقنين الظواهر الأسلوبية و دراسة الأدب من جهة بنيته اللغوية، وتشهدبأنهم لمسوا المشكلات التي اعترضت الأبحاث الأسلوبية المعاصرة(٦٧).

ويبدو أن حديث القدماء عن "الأصل و "المعنى الأصلي" و "أصل الوضع"، يلتقي مع مفهوم حديث هو ما أطلق عليه رولان بارت "الدرجة الصفر للكتابة" (٦٨). وإن درجة الصفر صفة تطلق على الخطاب الذي تدل فيه كل كلمة على ما وضعت له في أصل اللغة، وهي دلالة حرفية معجمية لا تحتاج إلى كبير تأمل أو تأويل، وبهذا تكون الدرجة الصفر إشارة واضحة إلى مرحلة سابقة لدخول الكلام في صياغة فنية تخرجه عن أصله وحقيقته.

ولعل موازنة بين عبارتين من مثل الحليب الأبيض والحليب الأسود أو الثلج الأبيض والثلج الأسود تظهرالفرق الكبير بين المعيار والانحراف عنه، فالحليب الأبيض والثلج الأبيض عبارتان تظهر فيهما الحقيقة والأصل، والدرجة الصفر؛ لأنهما يمتلكان معنى معجمياً فقط. في حين أن عبارتي الحليب الأسود والثلج الأسود تكشفان عن تشويش

اللغة والمألوف والعادي وانتهاك للمعرفة الأولية للقارئ.

ثالثاً: جدوى دراسة الانحراف في النص الشعري:

يعتمد تعيين الانحراف في النص الأدبي اعتماداً أساسياً على كفاية القارئ الذي يثار وعيه عندما يصادف كسراً لنظام اللغة وتشويشاً لماهو ثابت في ذهنه ووعيه، ولذلك يتولد عند القارئ إحساس بالدهشة والمفاجأة في اللامنتظر واللامتوقع، وإن هذا الإحساس يأسر القارئ ويشكل لديه لذة وطرافة وغرابة يمكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية التي تبتعد عن المباشرة والتقريرية.

إن تعيين الانحرافات أو مراقبتها تصبح من أهم عناصر الدراسة الأسلوبية، "وإن التأكيدات المختلفة في علم الأسلوب على أهمية مراقبة الانحرافات تأتي من القناعة بكونها ظاهرة أسلوبية عن طريقها يمكن استخدام الظواهر الفنية للأداء التركيبي، والوصول إلى نتائج محددة، وذلك برصد كيفية الأداء ونظام التركيب اللغوي للجمل" (٦٩) وعلى الرغم من التقديرات الايجابية لظاهرة الانحراف في دراسة النص الشعري، إلا أن هناك بعض القضايا التي تثار حول جدوى التركيز على ظاهرة الانحراف فقط في دراسة النص الشعري، "فإذا كان المجاز مظهراً من مظاهر الانحراف فهل يكون المجاز في كل جملة شعرية أو يرد في بعض الأبيات دون غيرها؟ . . . إن الدراسات التجريبية تثبت أن أبياتاً كثيرة ليس فيها مجاز، إذا مااعتبرت حالتها التي صيغت عليها كلماتها، فقد تكون مجازاً إذا ما بحثنا في تاريخها" (٧٠).

ويبدو أن الخروج من هذا المأزق يمكن أن يكون ماثلاً في اعتبار لغة الشعر كلها انحرافاً، ولكن مثل هذا التخريج يبدو غير مقنع في كثير من الأحيان، " إذ إن الاعتماد الكامل على فكرة الانحراف قد يقودنا إلى نظرة عامة غير مرضية عن الشعر باعتباره لغة منحرفة عن الاستعمال الاعتيادي، وليس (كما أرى) باعتباره جزءاً من اللغة ككل، علينا ألا ننظر إلى الشعر كله باعتباره جوازات شعرية أو لغة معدلة وملتوية" (٧٢).

ومن الأشياء التي تثار حول الانحراف ما يسمى بالانحراف المطلق، أي هل يبقى

الانحراف انحرافاً مع مرور الزمن؟ يبدو أن استعمال بعض التراكيب بصورة متكررة ومبتذلة قد يؤدي إلى شيوعها وينفي عنها وهجها الشعري، "فالعدول عند شبيتزر ليس عدولاً مطلقاً، أي ذلك الذي يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة بعد مرة، وإنما هوعدول قد يصبح غداً استعمالاً عادياً. وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها" (٧٢).

ومما هو لافت للنظر أن الموروث البلاغي في مناقشاته لقضية الحقيقة والعدول عنهاإلى المجاز أشارإلى هذه الظاهرة التي يتحول فيهاالكلام من المجاز مع مرور الزمن، أي قد يصبح ماهو مجازي حقيقياً كما يصبح ماهو حقيقي مجازياً. يقول العلوي: الحقيقةإذا قل استعمالها صارت مجازاً عرفياً، ومثاله اطلاق لفظ الدابة على الدودة والنملة فإنه الما تعورف في إطلاقه على ذوات الأربع حتى صار حقيقة فيه فصارإطلاقه على النملة مجازاً، بالإضافة إلى الحقيقة العرفية، وقد كان حقيقة في أول وضعه على كل مايدب من الحيوانات. وإنما صيرورة المجاز حقيقة فلأن المجاز إذا كثر استعماله صار حقيقة عرفية، ومثاله قولنا الغائط، فإنه يكون مجازاً في قضاء الحاجة وحقيقته المكان المطمئن من الأرض، ثم تعورف هذا المجاز وكثر حتى صار حقيقة سابقة إلى الفهم" (٧٢).

إضافة إلى ماتقدم يظهر أن هناك احتراساً ينبغي على المرء أن يأخذه بعين الاعتبار، وهذا الاحتراس متمثل في أن ليس كل انحراف يظهر قيمة فنية تكشف عن قدرة على الإبداع والخلق، فهناك انحرافات ليست لها قيمة كبيرة من ا لناحية الفنية، ففي الوقت نفسه لايعني كون الأداء الفني انحرافاً عن الأداء اللغوي يصبح مقبولاً، ولذلك فالحذر مستوجب، فليس كل انحراف عن القاعدة الأساسية ينبثق منه إبداع فني، فاللغة في خامتها الأولى هي الجدار الخلفي الذي يستند اليه أي أداء وعليه تتشكل مكونات الانحراف من غير تدابر مع هذا الجدار، وليس باللازم أن يكون كل انحراف له دلالة فنية" (٧٤).

وعلى هذا الأساس فليس كل انحراف يعزز شعرية النص ويسمو به فوق ماهو عادي ومألوف، إذ إن بعض الانحرافات لاتتعدى كونها أخاديع أسلوبية دون أي دور شعري، ولذلك يمكن القول: " إن الانحراف واحدة من السمات الأسلوبية إلا أنه

لايشكل بمفرده كل الأسلوب، فمن الممكن ألا يكون له سوى حيز ضيق " (٧٥).

وعلى الرغم من المآخذ التي أخذت على الانحراف الذي به يعرف الأسلوب عند الكثيرين، إلا أنه ينبغي ألا يقلل من قيمة هذا المصطلح ودوره الفاعل في دراسة النص الشعري، إذ إن رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وايحائية تثير الدهشة والمفأجاة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادراً على جعل لغته لغة متوجهة ومثيرة، تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة.

يجسد الانحراف قدرة المبدع في استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دارجة أوشائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غيرآبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ماهو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة.

يسعى المبدع إلى تجاوز الدلالة المعجمية ويتخطاها: لأنه يطمح إلى تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيراً، ولذلك يمكن أن يرمز الانحراف إلى " صراع قاربين اللغة والإنسان، هوأبداً عاجز عن أن يلم بكل طرائقهاومجموع نواميسها وكلية أشكالها كمعطى (موضوعي ما ورائي) في نفس الوقت. بل إنه عاجز عن أن "يحفظ" اللغة شمولياً، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كل كوامنه من القوة إلى الفعل. وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية صوَّر ملحمتها الشعراء والأدباء مذ كانوا، وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معاً " (٧٦).

وتظهر أهمية الانحراف في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تصطدم مع ماتربى عليه الذوق، وماتأسس في معرفة الإنسان الأولية، وإن الجديد والغريب الذي تعكسه ظاهرة الانحراف ماهو إلا ترسيخ للشعرية التي تثير من خلال دلالاتها الكامنة والمشحونة أثراً كبيراً في نفس المتلقي، وقد التفت القدماء إلى أهمية ماهو عجيب وغريب، " إذ إن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب

له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه في النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأعف" (٧٧).

يستنتج مما سبق أن مصطلح "الانحراف" واحد من المصطلحات التي تتردد في الدراسات النقدية العربية الحديثة مع وجود ماهو قريب من هذا المصطلح في الموروث النقدي والبلاغي، ولكن التعامل مع هذا المصطلح يكشف عن الإشكاليات الكثيرة التي يعاني منها المصطلح النقدي العربي، فقد تعددت الأسماء لتدل على مسمى واحد، وإن هذا التعدد مظهر من مظاهر انفلات المصطلح وشاهد على الفوضى التي يعيشها.

ومن هنا فإن إرساء المصطلح النقدي يصبح عملية أساسية وجوهرية في مسيرة النقد العربي، إذ لايمكن أن يستمر النقد العربي دون عراقيل أو معوقات، ما دام أن المصطلحات المستخدمة تظل مصطلحات متأرجحة متذبذبة، تصل ذروتها عندما تتعدد الأسماء لتدل على المسمى نفسه عند الناقد الواحد في الدراسة نفسها، أو في دراساته المختلفة.

الهوامش

١- شكري عياد: اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس القاهرة ١٩٨٨. ص ٨٧برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية ودراسة الأسلوب، ترجمة محمود جادالرب،الدار الفنية للنشر والتوزيع الرياض ،١٩٨٤، ص٦١، وصلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ، العدد ٦٤ الكويت آب، ١٩٩٢،ص ٦٨، و محمدعبدالمطلب:البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٨٤، ص ١٤٧ وعدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩، ص ٢٥ ومنذر عياشي:مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٩٠ ص ٤٧، ص ٧٩. ود . سعد مصلوح :الأسلوب دراسة لغوية إحصائية دارالفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٤ ص ٢٧.

٢- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٤ وعبد السلام المسدي، مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي ضمن كتاب قضايا الأدب العربي، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادي تونس، ١٩٧٨، ص ٤٨٠. محمد عزام: الأسلوبية منهجاً نقدياً، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩، ص ٣٠.

٣- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد الأدبي دار الأندلس بيروت ١٩٨١ص ٨٥، وانظر للمؤلف نفسه: الصورة الأدبية ، دار مصر للطباعة، القاهرة د. ت . ص ١١وشكري عياد: اللغة والابداع ،مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ص ٧٨-٩٥، وللمؤلف نفسه انظر :مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢ص ٤٦، ٦٨وصلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، الهيئة المصرية العامة الكتاب القاهرة ١٩٨٥، ص١٥٤ومابعدها ،وانظر للمؤلف نفسه: البنائية، دار الشؤون الثقافية والعامة ، بغداد ١٩٩٠ ص ص ٣٧١-٣٧٧. وبلاغة الخطاب وعلم النص: ص ٥٤، ٥٨، ٦٣، ٦٧، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧.وسعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ص ٢٧- ٢٨ . ورينيه، ويليك واوستن وارين : نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٥، ص ص ١٨٥-١٨٦.و د. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٠، ص ٢٧٥، ٤٨٠، ٤٨٢، ٤٨٦، و د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٨٦، ص٢٣ . ٣٢، ٤٧، ٦٤، ٦٥، ٩٠، ٩١، ٩٦، ١٢٥، ١٢٧، ١٤٧، ١٦٥، و د. ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة الكتاب، القاهرة . ١٩٨٤، ١٧١، ١٧٢، ١٧٩، ١٨٢، ١٩٣، ١٩٤، ٢٠٧، ٢٤٦،وبرند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية ص ٦٠ ومابعدها، وريمون طحان، ودينز بيطار: مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٤ ص ٢٨٢ . ٢٨٤، ٢٩٢، وسموئيل ر. ليفن: البنيات

اللسانية في الشعر، ترجمة الولي محمد- التوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب، ١٩٨٩،ص ٧١. ود. فايز الداية: الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الملاح للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٧٨، ص٨٥، ومحمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم. دار توبقال للنشر، المغرب ، ١٩٨٧، ص ٥٧، ٦٠، ص٦٢، ود. ميشال زكريا: بحوث ألسنية عربية، المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢. ص ١٠١، ويمنى العيد: في معرفة النص،دارالآفاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨٥ ص٧٦، ٨٣، وشفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٣٩، وك. ك. روثفن: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة د. عبد الجبارالمطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٨٩، ص١٠٧. وكمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ١٩٨٧، ص١٧، ٨٦، ١٣٩، ١٤٠، ١٤١، ومحمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دارالمعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٦٩، ومحمد عبدالمطلب: العلامة والعلامية دراسة في اللغة والأدب ، الوطن العربي، القاهرة ، د. ت. ص ١٢٠، وأحمد الزعبي :سلطة الأسلوب، دار قدسية للنشر، إربد، ١٩٩٢ص٤١، ومايكل ريفاتير: سميوطيقا الشعر دلالة القصيدة، ترجمة فريال جبوري عزول، ضمن كتاب : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف سيزا القاسم، نصر حامد أبو زيد دارالياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦ ص١١٨، وجيرار جونيت: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح افريقاالشرق، المغرب ،١٩٩٠، ص ١٥، وميكائيل ريفاتير: الشكلانية الفرنسية، ترجمة محمد لقاح، ضمن كتاب: "البنيوية والنقد الأدبي"، افريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٠. ص٦٤، وليوشبتسر:علم اللغة وتاريخ الأدب، ضمن "اتجاهات البحث الأسلوبي د. شكري محمد عياد، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥، ص ٦١، ٦٥، وميكل ريفاتير : معايير التحليل الأسلوبي ضمن كتاب د. شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي ص ١٤٤، ١٤٥، ١٤٧، و ج ب ثورن : النحو التوليدي والتحليل الأسلوبي، ضمن كتاب د. شكري محمد عياد:" اتجاهات البحث الأسلوبي ص ١٦٥، ١٦٧، ١٦٨، وهوجو مونتيس: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة عبد اللطيف عبدالحليم، الثقافة الأجنبية ،العدد الثالث، السنة الثالثة ، ١٩٨٣، ص ١٩٤، ود. محمود عياد: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ١٩٨١ ص ١٢٥، ١٢٦، و د. محمد خيرحلواني: النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مجلة المعرفة، العدد ٢٣٢، ١٩٨٤، ص ٤٠-٤٨ و د. رجاء عيد: مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث في جامعة اليرموك، ١٩٨٩، ص١٠، وطراد الكبيسي: الانحراف في لغة الشعر المجاز والاستعارة، الأقلام، السنة الرابعة والعشرون. العدد الثامن ، ١٩٨٩، ٤٢ومابعدها ، وبسام بركه: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوران. الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨-٤٩، ١٩٨٢، ص٣٢،و عبد الفتاح المصري:

أسلوبية الفرد، الموقف الأدبي، العدد ١٣٥، ١٣٦، ١٩٨٢، ص ١٥٧، ويوزف شتريلكا: الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب ليوزف شتريلكا، ترجمة مصطفى ماهر، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، اكتوبر نوفمبر ، ديسمبر، ١٩٨٤ص ٧٣، ويان موركاروفسكي :اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تقديم وترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول، اكتوبر،نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٤، ص ٤٠. وروجر فاولر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة د . سلمان الواسطي، الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الأول، السنة الثانية، ربيع عام ٩١٨٢، ص ص٩-٩٤وبسام قطوس: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبدالله البردوني وجوه دخانية، مجلة دراسات، المجلد التاسع عشر، العددالأول ١٩٩٢، ص ص ١٩٩ ومابعدها. وموسى ربابعة: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعرمجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد الثامن العدد الثاني١٩٩٠، ص ص٤٥ ومابعدها.

٤- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد الأدبي، ص ٨٥ وطراد الكبيسي: الانحراف في لغة الشعر المجازوالاستعارة، ص ٣٦ مابعدها.

٥- أحمد مطلوب: الشعرية، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الثالث، في جامعة اليرموك عام١٩٨٩، ص١٥ومابعدها.

٦- يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص ٤١ومابعدها.

٧- انظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب العربي، ليبيا- تونس، ١٩٧٧، ص٥٤، ٩٣، ٩٤، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٥٧، ٢١٤، وعمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة افريقيا الشرق، المغرب،١٩٩١، ص١٠١، ومحمد العمري: تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، المغرب، ١٩٩٠، ص ٣٦، ٣٧، ١٦١، وبيير جيرو:الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء العربي، بيروت، د. ت، ص ٥٥، ٨٦، ٩٢، ومنذر عياشي: مقالات في الأسلوبية ص ص ٤٧-٤٨وص ص ٧٩-٨١، وبول فابر- كريستيان بايلون: مدخل إلى الألسنية ترجمة: طلال وهبة المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢ ص ٢١٧، ٢٢٣- ٢٢٤، ومحمد الماكري:الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٢٢، ومحمد مفتاح: مجهول البيان: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ٤٨، ورومان ياكسبون: قضايا الشعرية.ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٧٠، وعدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب ، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص١٤٤، ١٥٦، ١٦٢، ومحمد عزام : الأسلوبية منهجاً نقدياً، ص١٧. ٢٤، ٣٠، ٣١، وعبدالله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ١٩٨٥، ص ٢٧١، ومحمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية ، مجلة فصول، المجلد الخامس، العددالثاني، ١٩٨٥، ص٤٢، ٥٢، وأحمد بوزفور: تأبط شعراً دراسة تحليلة في الشعر الجاهلي، نشر الفنك الدار البيضاء ، د.ت ، ص ١٧٤.

٨- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦٣.

٩- حمادي صمود : التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١، ص ٥٢، والأزهر الزناد: دوروس في البلاغةالعربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٢.ص٢١، ٣٢، ٤١ ، ٥٤، ٤٩، ٦١، ٦٩، ٧٠، ٨٢، ود. محمد عبدالمطلب: البلاغة والأسلوبية، ص ٦٩-٧٠و ص ١٩٩وانظر للمؤلف نفس: العلامة والعلامية . ص١٠٩.

١٠-عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب: ص ص ١٥٨-١٥٩.و د. حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب: ص ٢٥.

١١- الأزهر الزناد:دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، ص ٢١، ص.٧٠.

١٢- محمد بنيس:ظاهرة الشعرالمعاصر في المغرب، دار العودة ، بيروت، ١٩٧٩.ص١٦٣.

١٣- جوزيف شريم:دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٧،و د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٧٥.

١٤- عبده الراجحي : علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب، مجلة فصول، المجلد الأول العددالثاني.١٩٨١، ص ١١٧.

١٥- جوليا كريسطيفا: علم النص.ترجمة فريد الزاهي مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ١٩٩١، ص ٧٧، و د. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر العربي القديم دراسة تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢، ص ٤٠، ومحمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دارالتنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص١٣.

١٦- موريس أبو ناصر: إشارةاللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ١٩٩٠، ص ٨٥.

١٧-مجدي وهبة وكامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤. ص ٢٠٩.ومحمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ص ٦٤.

١٨-محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري ص ١١٤.

١٩- جون كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمةأحمد درويش، الهيئة العامة لقصورالثقافة، القاهرة، ١٩٩٠، ص٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٩، ٣١، ١٨٤، ٢١٣.

٢٠- محمد عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية.ص ١٩٨.

٢١-عبدالغفار مكاوي:ثورة الشعر الحديث، من بودلير إلى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢، ص ٣٠، ٣١، ٣٤، وموريس أبوناضر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية،

ص ١٥٥.

٢٢- توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب ليبيا - تونس ١٩٨٤، ص ٨٦.

٢٣- موريس أبوناضر: إشارة اللغة ودلالة الكلام، ص ٨٥، و ص ١٥٥.

٢٤- محمد عزام : الأسلوبية منهجاً نقدياً : ص ١٧، ٣٠، وص ١٥، وص١٢٣ .وانظر أمثلة على ذلك، علوي الهاشمي: بنية اللغة الشعرية، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثاني في جامعة اليرموك، ١٩٨٧، ص ٢، ٨، ١٠، ١٤، ١٨، وبلواهم محمد: مفهوم الأسلوب من خلال ثلاثة نماذج لثلاثة كتاب مصريين، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث في جامعة اليرموك، ص ٢، ٣.

٢٥- كمال أبو ديب: في الشعرية .ص ١٧وغيرها.

٢٦- كمال أبو ديب: لغةالغياب في قصيدة الحداثة،الأقلام، العدد الخامس. أيار، ١٩٨٩،ص ٧، ٨، ٩، ١٣وانظر أيضاً على سبيل المثال عبدالله صولة في مقالاته : اللسانيات والأسلوبية الموقف الأدبي، العدد ١٣٥-١٣٦، ١٩٨٢، ص١٤٤-١٤٥، الأسلوبية الذاتية أو النشوتية. مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول، ١٩٨٤، ص٨٦، وشعرية الكلمات وشعرية الأشياءفي ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي من خلال صلوات في هيكل الحب، دراسة دلالية، ضمن كتاب:دراسات في الشعرية، اعداد حمادي صمود وآخرين بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٨٨، ص ٣٨٤.

٢٧- محمود الحاجي البشير: الفرجة، الانتاج الشعري، والتقبل، سيميائية جمالية للخطاب الحديث، كتابات معاصرة، العدد ٢٠، ١٩٩٣-١٩٩٤، ص١٩.

٢٨- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٧ ص ٢٩٩.

٢٩- رينية وبليك واوستن وارين:نظرية الأدب. ص ١٨٥-١٨٦.

٣٠- محمد غاليم:التوليد الدلالي في اللغة والمعجم، ص ٦٤.

٣١- سامي سويدان: دارسة النص الشعري العربي مقاربات منهجية، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩، ص٢٣.

٣٢- بسام بركة:التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوران، ص ٣٢.

٣٣- علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تحقيف د. حسين عبد اللطيف منشورات جامعة الفاتح ليبيا، ١٩٨٢، ص ١٤٩، ١٧٨، ٣١٩، والعسكري :كتاب الصناعتين : حققه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية بيروت، ١٩٨٦،ص ٦-٧، والقاضي الجرجاني:الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٦، ص٤٢٨، عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨، ص١٢، ٢٠٤، ٢٢٩، ٢٣٥،

والعلوي : الطراز، تصحيح سيد بن علي المرصفي مطبعة المتقطف مصر ١٩١١، ج١/ص١٩٧، والآمدي: الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت د. ت، ص ١٣٨، ص١٧٦.

٣٤- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعروآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت د .ت ج١/ ص ١٢٠، ٢٤٧، ٢٦٧، ج٢/ ٩٥، ١٠٢، والسجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط ١٩٧٠، ص ١٩٨-١٩٩، ٢٠٩، ٢٣٥، ٢٩١، ٤٢٩، والرماني:النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن "تحقيق محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام ،دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٨، ص٨٣، وعبدالقاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص ٤٩، ص١٥٠، وابن الاثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه رعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة دارنهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت. ج١/١٠٦. وابن جني: الخصائص. تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ج٢/ ص ٤٤٤وما بعدها، وسيبويه: كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دارالقلم، بيروت ١٩٦٦،ج١/ص ٩٨، ١٦٠، ١٧٦، ١٨١ . ٢٢٠، ٢٩٢، ٣٩٠، ٤١٠، ٤١٥.

٣٥- ابن جني: الخصائص ج٢/ص ص ٤٤٨-٤٤٩.

٣٦- السجلماسي: المنزع البديع، ص ٢٦٧، وانظر ابن قيم الجوزية: الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، مكتبة الهلال، بيروت د. ت . ٢٧.

٣٧- توفيق الزيدي:أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ص ٨٦.

٣٨- علي بن خلف الكاتب: مواد البيان، ص ١٥٠، وابن قيم الجوزية الفوائد المشوق، ص٢٨، وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن ا لخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١.ص ٦٣، وابن الأثير: المثل السائرج١/٢٦، والرماني: النكت في إعجاز القرآن، ص ١٠٤،والجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق هـ ريتر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩، ص٤٩ . ٢٤٢، ص ٣٦٥، وابن أبي الاصبع:تحرير التحبير، تحقيق د. حفني محمد شرف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة ١٣٨٣هـ .ص ١٥٠. وشهاب الدين محمود الحلبي، حسن التوسل إلى صناعة الترسل. تحقيق أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والاعلام بغداد، ١٩٨٠ ص١٠٤ والعلوي: الطراز ج١/ ص٧٧.

٣٩- ابن أبي الأصبع: تحرير التحبيرص ١٠١، والعلوي: الطراز ج١/ص٧٩، ٨٥، وابن الأثير : المثل السائرج ٢/ص٧٢-٧٨وج٣ /ص٥٤ . ٥٥

٤٠-حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب ص ٥٢، وعبد السلام المسدي، الأسلوبية ص ١٥٨.

٤١- الآمدي: الموازنة، ص ١٣٢.

٤٢- الجاحظ: البيان والتبيين،تحقيق عبدالسلام محمد هارون المجمع العربي الإسلامي، بيروت، د. ت ج١/ص ٨٩.

٤٣-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ص ٧١-٧٢.

٤٤- الفت محمد كمال عبدالعزيز: نظرية الشعرعند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢١٩ومابعدها

٤٥- ابن رشد: تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دارالثقافة ، بيروت، ١٩٧٣، ص ص ٢٤٢، ٢٤٣.

٤٦- المصدر نفسه ص ٢٤٣.

٤٧- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ٦٢، و عبد القاهرالجرجاني، أسرار البلاغة ص٢٥١والسجلماسي: المنزع البديع، ص ١٨، ١٩٠، ٢١٧.

٤٨- حازم القرطاجني:منهاج البلغاء، ص ٢٨٥، و عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص ٢٤٩وما بعدها، وقدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ،١٩٧٩، ص ٩٤، وابن رشيق: العمدة، ج١/ص ١٩، ٢٤.

٤٩- الجرجاني: الوساطة ، ص ٤٢٩، وابن الأثير : المثل السائر ج٢/٧١، والسجلماسي: المنزع البديع ٢٩١.

٥٠- ابن رشيق: العمدةج٢/ ٦١، وعبدالقاهر الجرجاني: أسرارالبلاغة ص ٢٥٠، ودلائل الإعجاز. ص ٢٣٢، والجاحظ: البيان والتبيين، ج٣/١٠٩، وحازم القرطاجني: منهاج البلغاءص ٣٦١، ٣٦٩.

٥١- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص ٣٦١.

٥٢- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ١٧٧.

٥٣-ابن جني: الخصائص ج٢/٤٤٨، وانظر نجم الدين بن أحمد بن اسماعيل بن الأثيرالحلبي: جوهر الكنز، تحقيق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية د. ت . ص ١١٨ومابعدها.

٥٤-محمد خير حلواني: النقد الأدبي النظرية والتطبيق، ص٤٠-٤١.

٥٥- محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري:البنية الصوتية، ص للشعر، ص ٣٦.

٥٦- يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص٤٠ومابعدها.

٥٧- جون كوهن:بناء لغة الشعر ص ٢٣، وانظر: صلاح فضل: البنائية ص٣٧٦، وعبد الملك مرتاض: حول دراسةالنص الأدبي، الأقلام، العدد ٧-١٩٨٢٨،ص٦٣.

٥٨- كمال أبو ديب: في الشعرية ص ص ٨٥-٨٦.

٥٩- شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، ص ١٤٨،واللغة والابداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ص ٩٠وما بعدها، وعبدالله حوله: اللسانيات والأسلوبية ص ١٤٤- ١٤٥.

٦٠- الوساطة، ص ٤٢٩.

٦١- كتاب الصناعتين: ص ٦-٧ وانظر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٠٣، ٣٦٥، ودلائل الإعجاز ص ٢٨٠، والحلبي: حسن التوسل١٠٤، والرماني : النكت في إعجاز القرآن، ص ٨٥-٨٦.

٦٢- الجرجاني: دلائل الإعجاز ص ٢٠٥.

٦٣- ابن الأثير : المثل السائرج١/٦١، وابن جني: الخصائص ج٢/ ٤٤٢، وابن قيم الجوزية: الفوائد المشوق. ص ٢٨.

٦٤- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ٤٢٨، وابن الأثير : المثل السائر ج١/ ٢٦.

٦٥- القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرحه وخرج شواهده، محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت، د.ت ص ١٣٧.

٦٦-الرماني: النكت في إعجاز القرآن ، ص ص ٨٧-٨٨.

٦٧- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص ٤٠٢.

٦٨- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د. ت. ص٨٦ وانظر: منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، ص ٣٩، ص ص ٤٧، ٤٨، ٨٩؛ وبول فاير- كريستيان فابر: مدخل إلى الألسنية، ص ٢٢٣، وصبحي البستاني: الصورة الشعرية ص ٢٢، والأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، ص ٢١، وشكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٨٨، وصلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٦٤، وعمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص ١٩٩.

٦٩- رجاء عيد: مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، ص١٠.

٧٠-محمد مفتاح:في سمياء الشعر العربي القديم، ص ٥١.

٧١-روجر فاولر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ص ٩٣-٩٤.

٧٢-عبد الله حوله: الأسلوبية الذاتية والنشوئية. ص٨٦.

٧٣- العلوي: الطراز ج١/ ص ص٩٩-١٠٠.

٧٤- رجاء عيد: مفهوم الأسلوب ملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، ص ١٠.

٧٥- بول فابر- كريستيان بايلون: مدخل إلى الألسنية، ص ٢٢٤.

٧٦- عبدالسلام المسدي: مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي. ص ١٠٢.

٧٧- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ١٢٦.

الفصل الرابع

الأسلوب والغرابة
عبد القاهر الجرجاني نموذجاً

أولاً: المصطلح:

يبدو أن مصطلح الغرابة وبنيته الاشتقاقية الأخرى من أكثر المصطلحات دوراناً عندعبدالقاهر الجرجاني، وهو مصطلح يصف شعرية الشعر، وجعل القول شعرياً ووصفه أو وسمه بهذه السمة لتميزه عن القول غير الشعري. وإن عملية إحصائية بسيطة تكشف عن أن هذا المصطلح الذي يماثل مايسمى «بالغموض»في النقد الحديث، هوأكثر المصطلحات دوراناً وشيوعاً عند الجرجاني، مع أن الجرجاني استخدم مصطلح الغموض(١) وبناه الاشتقاقية، ولكن هذا الاستخدام جاءقليلاً وعزيزاً.

ولا مندوحة من الإشارة إلى أن هناك إشكالية مصطلح تكمن في التراث النقدي كما تكمن في النقد العربي المعاصر، ففي الحديث يبدو أن الترجمة هي العامل الأساسي في اختلاف المصطلح(٢)، ولكن في القديم فإن الناقد لم يتفطن إلى تأسيس المصطلح وتقعيده، فجاء المصطلح الواحد الذي يصف إجرائية أسلوبية ما بمصطلحات متعددة. وهذه ظاهرة تكاد تكون من أهم معالم النقد العربي القديم والحديث على حد سواء.

ومن أكثر المصطلحات دوراناً لوصف أسلوبية القول وشعريته عند عبد القاهر الجرجاني هي: الغرابة(٣) ومشتقاتها «أغرب وغريب»(٤)، والإغراب (٥)، وهناك مصطلحات أخرى أقل استخداماً جاءت لتصف هذا الإجراء وهي «اللطف(٦) والملاحة (٧)، والخلابة(٨)، والغموض وأغمض(٩)، والمبالغة والإغراق(١٠)، والمحال (١١)، والخفاء(١٢)، وهي مصطلحات تصف ظاهرة الخروج باللغة عن المألوف والعادي إلى اللامألوف واللاعادي، ولذلك ترتفع هذه اللغة عن اللغة العادية

بتأثيرها وفاعليتها وحاجتها إلى التدبر والتأويل وإعادة النظر المرة بعد المرة .

تتجلى الغرابة عند عبد القاهر الجرجاني من كونها فاعلية فنية على مستوى المبدع والمتلقي، وذلك بما تحققه من فائدة جليلة وفضيلة عظيمة في تعارض واضح مع مصطلحات أخرى أوردها الجرجاني، وهي مصطلحات ماثلة في التلبيس (١٣)، والتعمية(١٤)، والتعقيد(١٥)، وإذا كانت الغرابة توصف عند الجرجاني في كونها ذات بعد أيجابي في ابتعاد الشعر عن المبتذل والساذج فإن التلبيس والتعمية والتعقيد مصطلحات لاتقدم أية فاعلية أدبية أو فنية، وإنما تلغي مثل هذه الفاعلية لتجعل الأمر متعلقاً بالتلاعب والالتواء ومثال ذلك تعليقه على قول الفرزدق المشهور :

وما مثله في الناس إلا مملكاً　　　أبو أمه حيٌ أبوه يقاربه

فيسمه بأنه « واضع كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير، ولذا فإنه متعرض للتلبيس والتعمية»(١٦)، ويبين لماذا يكون التعقيد مذموماً ، يقول" أما التعقيد فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير طريق»(١٧) .

إن هناك بعض الأقوال التي جاءت عند الجرجاني تصف الإجراءات التي لاتمتلك حيلة أو وظيفة لهابعدها الايجابي في إثارة وعي المتلقي، وإنما تسعى إلى تشويشه وإيذاء معرفته وفكره، وهذا مثال« المعقد» من الشعر، « والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى ويوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسم فكرك، وشعَّب ظنك حتى لاتدري من أين تتوصل وكيف تطلب»(١٨)

ليست الغرابة تلبيساً ولا تعمية ولا تعقيداً، إنها فاعلية فنية تتجسد في إشغال الفكر وفتح آفاق وفضاءات رحبة للتفسير والتأويل، وبذلك يكون الجرجاني قد برأ الغرابة من كل مايقتل فيها وهجها وألقها وأثرها، إذ تصبح عنصراً أساسياً من عناصر الشعرية التي تبعث على الإعجاب والإدهاش، وإذا كان الجرجاني مع الغرابة وضد التعمية والتعقيد، فإنه ضد الابتذال، لأن الابتذال سقوط وسذاجة تخاطب الحقيقة وذات بعد واحد تظل فيه المطابقة بين الدال والمدلول علاقة ثابته لا تتزحزح اطلاقاً، يقول عن التشبيه وشيوعه وابتذاله بعد عز وجوده «فإنك تعلم أن قولنا « لايشق غباره» الآن في

الابتذال كقولنا « لايلحق ولايدرك»«وهو كالبرق» ونحو ذلك إلا إنا إذا رجعنا إلى أنفسنا علمنا أنه لم يكن كذلك من أصله وإن هذا الابتذال أتاه بعد أن قضى زمناً بطراءة الشباب وجدة الغناء وبعزة المنيع» (١٩)

لقد أدرك الجرجاني أن الشيوع في التشبيه يقود إلى الابتذال، والابتذال هو عودة بالكلام إلى الدرجة الصفر بالكتابة، وقد التفت النقد العربي القديم إلى مثل هذا الكلام، وذلك أن المجاز ربما يغدو حقيقة، لكثرة الاستخدام والشيوع، وإذا تحول المجاز إلى حقيقة فقد انطفأت جذوة إشغال الفكر والتدبر والتأمل، وبذلك يكون الجرجاني قد تجاوز مصطلحاً أساسياً هو مصطلح الوضوح الذي يقف معارضاً للغموض والغرابة، فالجرجاني لايرى في الوضوح فنية، ولذا فإنه تجاوز ذلك إلى الغرابة التي رأى فيها عاملاً مهماً من عوامل التي تحقق المتعة والفائدة.

واشتغل الجرجاني بصورة واضحة على أن يكون نصيراً للغرابة، فقد توقف عند أقوال القائلين بأن خير الكلام ماكان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فيقول الجرجاني: « فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد مايكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلاف ماعليه الناس ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك- فالجواب أني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله: « فإن المسك بعض دم الغزال ». وقوله:

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ... ولاالتذكيرفخرللهلال(٢٠)

لقد وقف الجرجاني موقف الرافض للتعمية والتعقيد والابتذال، وهي عناصر يراها غير قادرة على تحقيق غرابة فنية، فليست الغرابة مقرونة بالتعقيد والتعمية، ولا يكون الابتذال بديلاً لها، لأن هذه المصطلحات لاتقدم وظيفة فنية قائمة على جذب القارئ وخلق التفاعل بينه وبين مايقرأ، وحدوث التفاعل هو سمةالغرابة، لأنها التي تجعل الكلام كلاماً راقياً لايعبر عنه بالمباشرة ولا بالتعقيد.

وتتشكل الغرابة من كونها مصطلحاً نقدياً ذا فاعلية عميقة الدلالات والأبعاد، في نفي المطابقة مع الواقع واستنساخه، وتماهي القول الشعري مع الواقع الحقيقي، ويتكشف هذا الأمر بتجلياته التي لم تتموضع عبر القول الصادق أو الكاذب فقط، وإنما

تجاوزت ذلك إلى البحث في الأسس التي تنبني عليها شعرية الشعر، وتتجلى فيها آفاق التأويل التي تبرز أهمية المتلقي في الوقوف على سر المدهش وسحره المتمثل بأسلوب الصياغة، وعجينة اللغة التي تتخلق في أصباغ جديدة وزخرفة غير معهودة.

وإذا كان الموقف يتجلى في ذم التعقيد والتلبيس والتعمية، فإن ذلك قد كان نتيجة حتمية للكشف عن تجليات الغرابة والمستور والمخفي في القول الشعري، ولم يكن هذا الأمر دون تعليل نفسي له متجسد في قدرة الناقد على التغلغل في نفسية المتلقي، الذي يلذ بالغريب والمخفي؛ لأن هذا شيء راسخ ومتجذر في طبع الإنسان، وفي كينونته، يقول: «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق له، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل مالطف موقعه ببرد الماء على الظمأ»(٢١).

تتجلى في هذا النص رؤية عميقة وفكر نقدي فعال، يتكشف عن خبرة عميقة في التعامل مع ماهو شعري ينماز عن ماهو غير شعري، وهو الذي يتصف بالوضوح، الذي لاتعاوده النفس بالقراءة المرة تلو الأخرى، إذ إن المعاندة الناشئة عن القراءة تثير اللطافة والشوق والانجذاب، ولذلك تتولد المسرة في الكشف عن الغريب، والغريب لايكون في الواضح والظاهر والمكشوف، ولذلك ليس غريباً أن يتحدث الجرجاني بذوق الناقد العالم لا بذوق الإنسان الانطباعي، فهو ناقد حقيقي يتجرأ في طرح آرائه حتى وإن كانت تخالف ماجرت عليه العادة من بحث غيره عن الوضوح والمباشرة.

ثانياً: الحقيقة والغرابة:

أدرك الجرجاني إدراكاً واعياً أن الحقيقة لابد أن تكون موجودة في موازاة المجاز، إذ ليس معقولاً أن يكون الكلام مجازاً دون أن يستند إلى الحقيقة. والحقيقة لا تولد الغرابة، ومع ذلك فطن الجرجاني إلى مثل هذا الأمرليميز بين المجازي وغير المجازي»، " لأن كل مبالغة ومجاز لا بد من أن يكون له استناد إلى حقيقة" (٢٢).

لقد اقترنت الحقيقة والمجاز بحقيقة أساسية وجوهرية في النقد العربي القديم، حتى نشأ مايقابلها، ويتمثل هذا بما يعرف بالوضوح والغرابة، ولذلك أصبح من الممكن وضع المصطلحات على النحو الآتي:

الحقيقة	= المجاز
الوضوح	= الغرابة = الغموض . . . وغيرها من المترادفات
الواقعي	= غير الواقعي
القول الحقيقي (الصدق)	= القول الشعري (الكذب+التخييل)
«الدرجة الصفر»	= «الانزياح»أو الانحراف

وإذا كان النقد الحديث الذي اشتغل على الأسلوبية والشعرية قد أحس أنه يعيش أزمة البحث عن المعيار الذي يحدث عنه الانزياح، فإن النقد العربي القديم قد وجد أن الحقيقة هي المكون الأساسي الذي يحدث عنه «العدول»، ولذلك يتعمق احساس الجرجاني بالغرابة من حيث جدواها، وأهميتها، لأنها تمتلك وظيفة محورية وأساسية، لا على صعيد الصياغة والتشكيل اللغوي فحسب، وإنما على صعيد التلقي أيضاً، لأن المتلقي يستشعر أن وضعه أمام الغريب والمدهش يغدو أمراً يحتاج إلى اقتحام التمنع والمعاندة التي يصادفها عندما يسعى إلى اكتناه مدلولات القول الشعري، ذلك القول الذي يتطلب ارتياد المسالك الوعرة للوصو ل إلى لذة الغريب والمدهش، ولذلك فإن الجرجاني وهو يتحدث عن التشبيه أشار إلى الحقيقة، التي تمثل انعدام التأويل، يقول، « وكذا قولك أفراس الصبا» ليس الشبه الذي له استعرت الأفراس موجوداً في الأفراس، بل هوشبه يحصل لما يضاف إلى الأفراس حيث يراد الحقيقة نحو قولنا « عري أفراس الغزو» و« أجمت خيل الجهاد» ،وذلك مايوجبه الفعل الواقع على الأفراس (٢٣).

إن الغرابة تتجلى في مواجهة الصدق والمنطق وغيرها من ا لمقاييس التي تخرج الشعر من شعريته، وتجعله مفرغاً من كل مايمكن أن يجعله كلاماً يولد السحر والدهشة، فإذا كانت الحقيقة أو المواضعة عناصر يتميز عنها المجاز، فإن « الكذب» يصبح أيضاً عنصراً داخلاً في تلك الحرية الممنوحة للمبدع ليقول مايريد قوله، مادام أنه يرى أن ذلك يسهم في الكشف عن تحقيق أثر أكثر مما يمكن أن تقيده به قيود العرف والعادة: أو ما جرى مجرى كلام العرب، أو مذهب المطبوعين أو المصنوعين وغير ذلك من هذه العبارات التي دارت في كتب النقد القديم .

وتتجسد لدى الجرجاني قناعة يقيم من خلالها دراسته للتخييل الذي يعد عنصراً من

أهم العناصر التي تتخلق الغرابة في نسيجها، فالتخييل بما يملكه من قوة قادرعلى أن يشكل الغرابة بطرائقها المختلفة ، ولذلك لم يعد الشاعر عند الجرجاني مقيداً بمقولات الصدق والحقيقة ، وإنما يجوز له أن يبني كلامه بناءغير عادي وغير مألوف، وهذا سر من أسرار الشعرية التي تعمد إلى تشكيل أبنية لغوية جديدة يصبح من العسير طلابها وادراك أبعادها ومراميها .

وعلى هذا يتأسس قول الجرجاني عن الأقوال التي سادت في النقد العربي قبله ، وهي مقولات : « خير الشعر أصدقه، وخير الشعر أكذبه». ووجد الجرجاني أن أصحاب القول الأول ليسو ا من أنصار الغرابة، وإنما هم من أنصار الوضوح والمباشرة والتقريرية، أما الذين قالوا : «أحسن الشعر أكذبه» . فقد رأى الجرجاني في ذلك حرية يمتلكها المبدع، وهي حرية تتأتى من خلال الاعتماد على التخييل الذي يشكل عناصر جديدة ويجعلها تتآلف في علاقات تنتج عنها مدلولات جديدة، يقول: « ومن قال أكذبه»ذهب إلى أن الصنعة إنما تمد باعها، وتنشر شاعها ، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يعتمد الاتساع والتخييل، ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب القول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اخترع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً ومدداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من عد لاينقطع والمستخرج من معدن لاينتهي»(٢٤) .

إن الإبداع يتمثل في الاتساع والتخييل، وهما بابان لهما مدلولات مهمة وجليلة في الفكر النقدي العربي، يتمثل ذلك في تشكيل الصور الجديدة التي لاتقوم على الحقيقة والصدق، وإنما تقوم على أساس من الاتساع والتخييل، ولذلك تنفتح القراءة للغرابة من خلال قيامها على فن قولي لاينتمي إلى عالم الصدق والحقيقة، وإنما ينبني على عوالم لاتقاس فيها الأشعار بالمقياس المنطقي والواقعي والحقيقي، فليس غرض الشاعر ماثلاً في المطابقة مع الواقع والحقيقة والمنطق، وإنما يتجاوز ذلك إلى مايمكن أن يمنح الشاعر الحرية في أن يفتن في مواد صناعته، وأساس الصناعة يقوم على اختراع

الصور، التي لاتنسجم مع أشياء الواقع ، وإنما تلك التي تجسد القدرة على خلق عوالم جديدة ، لاأن تعيد كلاماً مكروراً.

ويتجسد موقف الجرجاني في معالجته لمقولة « أحسن الشعر أكذبه» على وعي نقدي مدهش، وذلك لايصدر إلا عن ناقد واعٍ لشعرية الكلام، التي لاتقوم على نقل الأشياء كما هي وإنما تلك التي تقوم على تشكيلٍ علاقات بين أشياء لاعلاقة بينها. وهذا شيء يحقق الغرابة ويكشف عن وظيفتها وأبعادها، فإذا كان الصدق يماثل المألوف والعادي والمنطقي والواقعي، فإن الكذب يمثل الغريب الذي يتأسس على الاتساع والتخييل، ولذلك لايمكن أن تتحقق الغرابة في التعامل مع الدلالات الحافة للغة، وإنما ينبغي إدراك الدلالات الايحائية التي لاتجعل الدال ذا مدلول واحد، وإنما ذا مدلولات أخرى، وهذه المدلولات لاتتوالد ولاتتناسل من الركون إلى التعامل المباشر مع اللغة، وإنما باستنطاق الدلالات العميقة التي تظل تخفيها الكلمة وراءها، وهذا لايتحقق لمن يرى أن أحسن الشعر أصدقه، وإنما يتحقق عند من يرى أن أحسن الشعر أكذبه .

ولم يكن لهذا الوعي أن يتحقق عند عبد القاهر الجرجاني لولا إدراكه للطرائق والأساليب التي تتحقق بها الغرابة، وتتكشف وظيفتها بشكل فاعل، فقد أشار إلى أن ذلك يتحقق من خلال الكناية والمجاز المتمثل بالتشبيه والاستعارة، والتقديم ، والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والاضمار، والتكرار(٢٥).

يلجأ الشعراء إلى أساليب معينة يشكلون من خلالها علاقات بين أشياء لاعلاقة بينها، وهذه الأساليب التي ذكرها الجرجاني، هي الأساليب القادرة على تحقيق الشعرية التي أضحت من أهم مايميز اختراعات الشعراء وإبداعاتهم المتمثلة بالقدرة على تقديم صياغة للأشياء والوقائع والأحداث التي يتعاملون معها، وهي أشياء لايمكن الحكم عليها بمعيار الصدق والكذب ، وإنما يحكم عليها بالوظيفة التي تحققها، وهي وظيفة لها ارتباط وثيق بوعي المتلقي وإدراكه.

ثالثاً : الغرابة والتلقي:

لاشك أن الغرابة لايمكن أن تبرز إلا من خلال تلقيها، وتلقيها يستحضر نقيضها تماماً، والنقيض الذي تقف مقابلاً له هو الوضوح والألفة، وإذا كان عبد القاهر

الجرجاني قد مثل شخصية الناقد والمتلقي على حد سواء، فإنه أدرك أن الناقد ينبغي أن يكون متلقياً بارعاً حتى يستطيع أن يدرك أبعاد العملية الشعرية التي تشكل الغرابة جوهرها ومحورها الأساسي، وقد تمثل هذا في تأملات الجرجاني وتأويلاته وإجراءاته النقدية، التي كان كثيراً مايدعو فيها إلى التأمل والتدبير للكشف عن الغرابة وفاعليتها ضمن سياقها .

ولم يكن الاحتفاء بالغرابة عنصراً خارجاً عن عملية التلقي، وإنما تتأسس هذه العملية في أساسها على متلق ، يحاول أن يقف على وظيفة هذه الغرابة ليكشف عن المخبوء وراء الألفاظ، ولذلك لم يكن المتلقي الذي يستطيع أن يكون مؤهلاً ومزوداً بأدوات يستطيع من خلالها أن يكتنه أبعاد الغرابة ومراميها البعيدة، إذ يقول في حديثه عن الاستعارة «وهذا موضع لايتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة»(٢٦)

لقد ألمح الجرجاني في مرات عديدة إلى المتلقي وبخاصة في سياق حديثه عن الغرابة والأساليب التي تحتاج إلى تأمل وتدبر وتأويل، ولذلك ركز على القدرة التي يمتلكها المتلقي في تعامله مع الأجراءات الأسلوبية التي يجترحها الشعراء، فالمتلقي عند الجرجاني ليس المتلقي الغفل، وإنما ذلك الذي يمتلك أدوات يستطيع من خلالها أن يتعامل مع ما هو غريب وغير مألوف، وقد أدرك الجرجاني أهمية القدرة التي يتمتع بها المتلقي، إذ قال أثناء حديثه عن التشبيه: ألا ترى أنه لايفهمه حق فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة»(٢٧)

تحتاج الغرابة إلى متلق يمتلك معرفة وخبرة ودربة حتى يتمكن من محاورة ظاهرة الغرابة بما تفتحه من آفاق للتأويل والقراءة المتأنية، إذ إن الغرابة والوقوف على فاعليتها لاتتأتى لأي متلق ، وإنما للذي له ذهن ونظر يرتفع بهما عن طبقة العامة، لأن التلقي بحد ذاته يدخل في إطار المتعة الجمالية، ولذلك ينفتح التلقي والغرابة على الدهشة على حد سواء. إذ ليست قراءة الغرابة نوعاً من الترف وممارسة الهواية، وإنما هي عملية قائمة على المحاورة ومحاولة التعالي على معاندة النص وتمنعه.

وقد أدرك الجرجاني في حديثه عن التلقي إلى أن هناك درجات من الغرابة تتفاوت فيها قوتها ودهشتها، وهذا التفاوت في الغرابة يحتاج أيضاً إلى درجات في التلقي، وهذا يعني أن هناك درجات للشعرية تكشف عن التفاوت، ولكنها تحتاج هي الأخرى

إلى درجات في التلقي، يقول الجرجاني: «ثم إن ماطريقه التأويل يتفاوت تفاوتاً شديداً، فمنه مايقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعاً، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول، الذي ليس من التأول في شيء، ومنه ما يحتاج فيه إلى قدر من التأول، ومنه مايدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة»(٢٨).

ويقول أيضاً: «فأنت تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لايبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لايريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ماكل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولاكل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة»(٢٩)

ليست عملية التلقي عملية ميكانيكية يشرح فيها المتلقي تلقيه لما يقرأ، وإنما هي عملية مبنية على أساس تقوم على التأول، والتأول ليس شيئاً يقوم على اللعب. وإنمايتأسس على الإدراك والفهم ومحاولة فك الأسرار والكشف عن الغريب للوصول إلى المتعة الحقيقية، لقد أدرك الجرجاني أن هناك أقوالاً لاتحتاج إلى تأويل، وهي التي يشترك في تلقيها كل الناس، وهناك أقوال تحتاج إلى قدر من التأويل، وهناك أشياء تحتاج إلى روية ولطف فكرة.

ولذلك تحتل الغرابة أهمية خاصة في استحضارها للمتلقي، ذلك العنصر الذي ظل مغيباً في النقد حتى ظهرت نظريات التلقي في العصر الحديث على يد الألمانيين هانز روبرت ياوس، وفولفغانغ إيزر(٣٠) إذ منحت نظرية التلقي المتلقي أهمية كبيرة بعد أن أعلنت البنيوية عن موت المؤلف ونادت التفكيكية بتعدد قراءة النص وانفتاحه على قراءات متعددة، ولذلك فإن الحديث عن الغرابة قد استحضر مباشرة العناصر التي يتوقف عندها المتلقي ويتأملها ويحاول الوصول إلى سحرها وألقها ومالها فاعلية.

إن الإحساس بالغرابة عملية أساسية من عمليات التلقي، لذلك «فإن الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي، ولهذا فإن الجرجاني لايتلكم فقط عن الخطاب الشعري، بل كذلك عن المتلقي، فلا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر المتلقي عند الكلام عن الغرابة، ذلك أن الغرابة لاتتجلى إلا لمتلق تعود على نوع من

التصورات فإذا به يصادف في الخطاب الشعري أشياء مخالفة لما تعود عليه» (٣١)

ويبدو أن العلاقة بين المتلقي والغرابة علاقة وثيقة عند الجرجاني، تبرز هذه العلاقة بشكل أساسي عند حضور الغرابة التي تحتاج إلى تأويل وتفسير، لأن ذلك شيء مزكوز في النفس، «فأنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع»(٣٢).

وإذا كان الجرجاني قد كشف عن العلاقة الوثيقة بين الغرابة والتلقي، فإنه تحدث عن الآثار التي تخلفها الغرابة في نفسية المتلقي، وتجعله أكثر إقبالاً وانجذاباً لما يقرأ، وقد كرر ذلك في أكثر من موطن من كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، فقد تحدث عن «العجب» الذي يمثل ردة فعل المتلقي، وردة الفعل هذه لا يمكن لها أن تتخلق إلا إذا كان فيها شيء من الغموض الذي يجعل الوصول إلى المعنى أمراً فيه شيء من الصعوبة، يقول معلقاً على قول زياد الأعجم.

وإنــا وماتلقــى لنــا إن هجوتنــا ... لكالبحر مهما يلق في البحر يغرق

وإنما كان أعجب لأن عمله أدق وطريقه أغمض ووجه المشابهة فيه أغرب(٣٣)، إن العجب ينتج عن الدقةوالغموض والغرابة، وهي مصطلحات تتمركز حول نقطة جوهرية واحدة تتمثل في الأجراء الأسلوبي الذ ي يشكله الشاعر، ذلك الاجراء الذي يتمثل في طريقة الاختيار وبناء العبارة والتراكيب، فليست السهولة مثيرة وغريبة، وإنما هي عادية، والنفس الانسانية لاتطمئن إلى المألوف دائماً، وإنما تطمع وتطمح إلى ملاقاة الجديد، وماهو مخالف لتوقع المتلقي، فماهو متوقع لايشكل غرابة، وماهوغير متوقع يخرج عن دائرةالألفة.

وليس من شك في أن الجرجاني لايخرج في إطار حديثه عن فعل الغرابة ومالها من تأثير وفاعلية عما تحدث عنه الفلاسفة المسلمون عند حديثهم عن التعجب (٣٤).

تنفتح نصوص الجرجاني في حديثه على الغرابة على التلقي بشكل عميق، إذ إن الارتباط بين هذين العنصرين ارتباط جوهري وأساسي، لأنه مكون أساسي من مكونات الشعرية التي تقوم على أسس غير عادية، وإنما تتأسس على قواعد اللامألوف

واللامتوقع، الذي يمثل القارئ فيه عنصراً محورياً، فالعجب وغيره من الفاعليات الأخرى التي تتولد عن الغرابة ليست عبارة عن عناصر تظل بعيدة عن المتلقي وإنما ترتبط به ارتباطاً عضوياً، فليست المسألة مسألة تعقيد يخلو من الفائدة، وإنما الغرابة تمثل بعداً فنياً بما تمتلكه من فاعلية لاتستحضر النص والمبدع فقط، بل تتجاوز ذلك لتضع المتلقي في نقطة المركز.

تثير الغرابة بفاعليتها عنصر النشوة، والهزة، وإذا كانت هذه المصطلحات تتصل باللذة المحسوسة، فإن ذلك يترجم البعد النفسي المتشكل من خلال جعل الكلمات جسداً يمارس فتنته واغواءه على المتلقي، يقول الجرجاني معلقاً على البيت التالي:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا　　　أنصــاره بوجــوه كالدنانيــر

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته . وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف فأزل كلاً منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة وكيف تعدم أريحيتك التي كانت، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها(٣٥).

لقد تحدث هذا النص عن الملاحة واللطف والحسن والحلاوة والنشوة، وكل هذه الآثار الناتجة عن الاستعارة ناتجة أيضاً عن الغرابة، وقد تحققت غرابة الاستعارة ولطفها من خلال سياقها وبخاصة التقديم والتأخير، إذ إن النظم يشكل إسهاماً فاعلاً في تكوين الغرابة، لأن ذلك يحقق نشوة، والنشوة شيء حسي تنبسط له النفس الإنسانية، وتظل مشدودة إليه، فنشوة المتلقي تجعل عملية التلقي عملية قائمة على اللذة التي يشكلها التقاء المتلقي مع نص يمثل غرابة من خلال أساليبه الخاصة به.

ويرتبط هذا التأثير الفاعل للغرابة بنظريات التلقي، وبخاصة بمقولات هانز روبرت ياوس التي فتحت آفاقاً هامة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يثيره النص في وعي المتلقي وإدراكه، وهي مثيرات تتصل اتصالاً وثيقاً بالمتعة والنشوة، وهي نشوة تتشكل ليس من تسلسل الحدث وبنائه، وإنما تتشكل أيضاً من خلال الأساليب اللغوية المراوغة التي يعمد إليها المبدع، ولذلك يظل القول الشعري حيوياً ومثيراً بمقدار مايحمل من غرابة،

لأن الغرابة تفتح مسافات للتأويل وللاحتمالات، وهما عنصران تظل نفس القارئ تلاحقهما بتلهف ومتعة.

وقد تجلت فاعلية الغرابة عند الجرجاني من خلال حديثه عن الآثار التي تتجلى في نفس المتلقي، يقول: « وكذا تقول إذا همَّ بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه، فتحتاط للمعنى بأبلغ مايمكن ثم لاترى في نفسك له هزة ولا تصادف لما تسمعه أريحية، وإنما تسمع حديثاً ساذجاً وخبراً غفلاً حتى إذا قلت:

«إذا هم ألقى بين عينيه عزمه» امتلأت نفسك سروراً وادركتك طربة»(٣٦)، ويقول فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل وتراها لايقع بها اعتداد، ولايكون لهاموقع من السامعين ولا تهز ولاتحرك حتى يكون الشبه مقرراً بين شيئين مختلفين في الجنس» (٣٧).

وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في أكثر من موطن عن «الهزة» (٣٨) المتولدة من الغرابة، والهزة شعور متولد عن الغرابة، لايمكن أن يكون شيئاً ثانوياً، وإنما هو شيء أساسي وعنصر جوهري، لأن ذلك لايتخلق من الألفة وإنما يتولد من الغرابة وماهو غير مألوف وعادي. ومن الأمثلة على ذلك قوله معلقاً على قول الشاعر:

لاتعجبوا من بلى غلالتـه   قـــد زر أزراره على القـمــــر

« . . . وهذا موضع في غاية اللطف لايبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر، وخفي حركته التي هي كالخلس، وكسري النفس في النفس، وإن أردت أن يظهر لك صحة عزيمتهم في النحو على إخفاء التشبيه ومحو صورته من الوهم فأبرز صفحة التشبيه واكشف عن وجهه وقل لاتعجبوا من بلى غلالته فقد زر أزراره على من حسنه حسن القمر» ثم انظر هل ترى إلا كلاماً فاتراً ومعنى نازلاً، وأخبر نفسك هل تجد ماكنت تجده من الأريحية، وانظر في أعين السامعين هل ترى ماكنت تراه من ترجمة عن المسرة ودلالة الإعجاب»(٣٩).

تنبي في هذا النص عناصر أساسية تجسد دور العبارة الشعرية في إثارة وعي القارئ وإدراكه وحساسيته الشعرية، التي تقوده إلى فهم فاعلية الخروج على المألوف في الخطاب الشعري، ويمكن تمثيل ماأراده الجرجاني على النحو الآتي:

غاية اللطف | الكلام الفاتر والمعنى النازل
شعري | غير شعري

المتلقي

ليس الأمر هنا إلا نتاج العبارة الشعرية المبنية على التشبيه، بمايثيره من غرابة وبما تثيره الغرابة والكلام غير العادي من آثار تستوفز وعي القارئ وتستثير انتباهه وإدراكه، وهذا يعني أن عبد القاهر الجرجاني قد تفطن إلى نقطة محورية وأساسية تقوم في المقام الأول على أن الغرابة تولد « الهزة» والسرور، وهما أمران يتصلان اتصالاً وثيقاً بالجانب الحسي للأنسان، إنها صدمة أو رعشة الغرابة التي لاتتعامل مع الأشياء المألوفة وإنما مع الأشياء غير المألوفة.

إن الهزة ومرادفاتها التي دار الحديث عنها عند الجرجاني ماهي إلا صورة من صور العلاقة العشقية بين المتلقي والقول الشعري، وهذه العلاقة لاتتأسس إلا عندما يلتقي العاشقان بعد تمنع أحدهما، وعندما يصلان إلى نقطة الالتقاء بعد المصاولة والمعاندة والمراوغة تنشأ النهرة، ويتضاعف السرور ليخلق حالة من الفرح بتخطي الحواجز والموانع للوصول إلى مالايمكن الوصول إليه بسهولة متناهية.

ولذلك يرى الجرجاني أن القول الشعري يتطلب تعباً ونصباً للوقوف على معناه ومراده، وهو يرى أن ذلك خاصية أساسية من خصائص الشعرية، يقول: « إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحديد الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف وكان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد" (٤٠).

«فالامتناع والإباء والاحتجاب» كلها صفات أطلقت على المعنى لترسم صورة حقيقية لرؤية الجرجاني وموقفه من الغرابة، فالامتناع والإباء والاحتجاب تجسيد حقيقي للمصاولة والمراوغة بين المتلقي والقول الشعري، وكان الجرجاني بهذا يعبر عن المسافة الجمالية(٤١) كما يسميها هانز روبرت ياوس، إذ إن توقع القارئ يخيب عندما يحاول أن يبني توقعاته أثناء مواجهة القول الشعري، وكلما كانت المسافة بين المتلقي

ومايتلقى بعيدة كلما كان صادماً وبلغياً ، يبني اللذة، « فليس التقبل من حيث هو ممارسة عقلية بخال من « الالتذاذ» ولاخال من « الاستمتاع» و«التعجب» و « الطرب» ولكنه يجمع فيما يبدو بين « التذوق» ولذة المعرفة " (٤١).

وليس من شك في أن الغرابة ترتبط ارتباطاً وثيقاً باللذة، وبخاصة عندما تقع عينا المتلقي على النص، فمجرد ملاقاة النص تصبح عملية تحاول أن تقيم علاقة بين النص والمتلقي، وهي علاقة تبدو وثيقة وحميمة، لأنها علاقة تسعى إلى أن تجعل تلقي القول الشعري مختلفاً اختلافاً جذرياً عن القول العادي.

ويمكن أن يكون النص التالي من النصوص الأكثر إبانة عن فاعلية الغرابة، يقو ل« على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته» (٤٣)

لقد بين هذا البحث أن الجرجاني يميل إلى الغرابة ويرفض التعقيد واللبس، لأنهما لايمتلكان فاعلية أدبية اطلاقاً، ولكن الغرابة تعكس أدبية القول الشعري وتكشف عن فاعليته المتحققة من جانت المتلقي، الذي يسعى إلى إدراك مايقرأ لكنه لايدرك ذلك إلا بعد الامتناع والاحتجاب، ومن هنا تتولد اللذة والهزة، وهما فاعليتان أساسيتان في عملية القراءة في النقد الحديث.

الهوامش

١- هناك دراسات دارت حول الغموض في النقد القديم والحديث، انظر على سبيل المثال : ابراهيم سنجلاوي: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض دراسة مقارنة، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الثالث،١٩٨٩، ص١٨٥-٢١٢، ومحمد بن عبدالرحمن الهدلق: موقف حازم القرطاجني من قضية الغموض في الشعرمقارناً بمواقف النقاد السابقين، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الرابع الآداب(٢)١٩٩٢، ص ٣٣٥-٣٦١

٢- انظر موسى ربابعة:الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الرابع.١٩٩٥،ص

٣- انظر: عبدالقاهرالجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت،١٩٧٨،ص ٥٩، ٦٠، ٦٣، ٧٥، ٧٨، ١٢٦، ٣١٣، وأسرار البلاغة، تحقيق: هـ . ريتر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٤٤، ١٥٨، ١٦٩، ٢٦٢.

٤- دلائل الاعجاز: ص ٧٠، ٧١، ٢٤١، ٣٤٦، وأسرار البلاغة ، ص ١٠٩، ١١٧، ١٥١.

٥- أسرار البلاغة، ص ٢١٥، ٢٥١.

٦- دلائل الاعجاز ، ص ٦٢، ص ٧٨، ٨٢، ١٢٥، وأسرار البلاغة ، ص ٣١٣، ص ١٦٧.

٧- دلائل الاعجاز: ص ٦٢.

٨- دلائل الاعجاز: ص ٦٢.

٩- دلائل الاعجا: ص ٧٦، ١٩٣، ٢١٠، ٢٢١.

١٠- أسرار البلاغة، ص ٤٤، ٢٠٥، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٩، ٢٣١، ٢٥٠، ٢٥٦.

١١- المصدر نفسه، ص ٣٣٤، ٣٣٥.

١٢- المصدر نفسه، ص ٣٤٦.

١٣- المصدر نفسه، ص ٦٧.

١٤- المصدر نفسه، ص ٦٧.

١٥- المصدر نفسه، ص ١٢٧، ١٢٩، ١٣٥، وانظر دلائل الاعجاز، ص ٢١٠.

١٦- المصدر نفسه، ص ٦٧.

١٧- المصدر نفسه، ص ١٢٩.

١٨- المصدر نفسه، ص ١٣٥، وانظر دلائل الاعجاز، تص ٢١٠.

١٩- المصدر نفسه، ص ١٧٤.

٢٠- المصدر نفسه، ص ١٢٧.

٢١- المصدر نفسه، ص١٢٦.

٢٢-المصدر نفسه، ص ٢١٨.

٢٣- المصدر نفسه، ص ٤٨.

٢٤- المصدر نفسه، ص ٢٥١.

٢٥- دلائل الاعجاز، ص ٥٢، وانظر ص ٦٨، ٧٨، ٢٠٢، وأسرار البلاغة، ص ١١٨.

٢٦- المصدر نفسه، ص ٣٤٦.

٢٧- أسرارالبلاغة، ص ٨٤.

٢٨- المصدر نفسه، ص ١٢٨.

٢٩- انظر: هوب روبرت سي: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار اللاذقية، ١٩٩٢، ص٨٢ وانظر نبيله ابراهيم، القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، اكتوبر نوفمبر وديسمبر، ١٩٨٤، ص ١٠٣ ومابعدها.

٣٠- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دراسات في الأدب العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،١٩٨٢،ص ٦٥.

٣١- أسرار البلاغة، ص ١٠٨.

٣٢- دلائل الإعجاز، ص ٧٦.

٣٣- ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ١٩٨٣، ص ١٦٢ومابعدها.

٣٤- دلائل الاعجاز، ص ٧٨.

٣٥- أسرار البلاغة، ص ١١٥.

٣٦- المصدر نفسه، ص ١١٦

٣٧- انظر أسرار البلاغة، ص ٦٧، ١١٥، ١١٦، ١٥٩، ٢٠٦، ٢٨٣.

٣٨- المصدر نفسه، ص ٢٨٣.

٣٩-المصدر نفسه، ص ١٢٦.

٤٠- انظر رشيد بنحدو: قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨، المجلد الأول،١٩٨٨، ص ٢٢، وانظر عمار بحلسن، قراءة القراءة مدخل سوسيولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٨٤-٨٥، ١٩٩١، ص ٦٧.

٤١- شكري المبخوت: جمالية الألفة، النص والمتقبل في التراث النقدي، المجتمع التونسي للعلوم والآدب والفنون بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٣، ص ٢٢٥، وانظر: محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، ت١٩٩٩، ص ٢٠.

٤٢- أسرار البلاغة، ص ١١٨.

الفصل الخامس
دراسات نصية

نص أمل دنقل

زهور
وسلال ن الورد .
ألمحها بين إغفاءة وإفاقة
وعلى كل باقة
اسم حاملهافي بطاقة
. . . .
تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت - دهشة
لحظة القطف
لحظة القصف
لحظة إعدامها في الخميلة
تتحدث لي . .
أنها سقطت من على عرشها في البساتين
ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين ، أو بين أيدي المنادين
حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة
تتحدث لي . .
كيف جاءت إليَّ
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كي تتمنى لي العمر

وهي تجود بأنفاسها الأخرة!!
كل باقة . .
بين إغماءة وإفاقة
تتنفس مثلي- بالكاد- ثانية . . ثانية
وعلى صدرها حملت -راضية . .
اسم قائلها في بطاقة . (١)

تتشكل رؤية هذاالنص ومعالجته من خلال دهشة اللغة المتمثلة ببساطتها فهي لغة تتسم بالوضوح، لكنه الوضوح الذي لايطيح بالنص أو الذي يلغي بريقه الشعري، إنه الوضوح الذي يتعارض مع التعقيد واللبس، ويجعل الكشف عن بواطن النص أمراً معقداً، إذ إن اللغة يمكن أن تكون آسرة في وضوحها كما تكون آسرة في غموضها.

تتجلى بلاغة البساطة التي تغلف فضاء هذا النص، لكنها البساطة التي تجعل احساسات الروح تندلق على جسد النص الذي يبدو مشحوناً شحناً عاطفياً ووجدانياً عميقاً تبتعد فيه اللغة عن مباشرتهاوتقريريتها وإخبارها ،إذ تصبح اللغة عبارة عن شيفرات محملة بالدلالات الوجدانية والعاطفية، التي تجعل النص الشعري عبارة عن إبداع من الشاعر واسترجاع من القارئ، الذي لايستطيع أن يغمض عينيه، وأن يجمد أحساسه وأن يعطل وعيه عن هذا التشكيل اللغوي بمايحمل في ثناياه من أبعاد ودلالات.

لقد جا ء عنوان النص« زهور» وهو عنوان جاء نكرة على صيغة الجمع، ويفضي هذا العنوان إلى تشكيل توقعات للقارئ يمكن أن تكون متحققة في النص، ويمكن أن تكون غير متحققة فيه. فالزهور كلمة توحي بالأمل والإشراق والعبير والرائحة الزكية، وإن القراءة الأولى لها يمكن أن تحمل مثل هذه الدلالات، ولكن إعادة القراءة في ضوء علاقة العنوان بالنص يمكن أن تغيرمن توقع القارئ الذي يكتشف أن الزهور في هذا النص تتعرض للقتل والموت، ومن هنا فإن وضع الكلمة في سياق النص يمكن أن يأتي بدلالات جديدة وإيحاءات أخرى غير الايحاءات التي يمكن أن يستنبطها القارئ للمرة الأولى. يقول الشاعر:

وسلال من الورد

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة
وعلى كل باقة
اسم حاملها في بطاقة.

تتجلى في هذا المقطع علاقة واضحة بين أنا الشاعر وسلال من الورد، وهي علاقة تكشف عن رؤية الشاعر لهذه السلال، التي يلمحها موزعاً بين حالتين حالة الاغفاءة وحالة الإفاقة، إن ثنائية الاغفاءة والإفاقة تجسد حالة نفسية مسكونة بهاجس المعاناة. وهو هاجس يعيش بين لحظتين زمنيتين متناقضتين، لحظة الاغفاءة ولحظة الإفاقة. وقد جاءت سلال الورد مقترنة ببطاقة تحمل اسم صاحبها.

وقد استطاع الشاعر أن يحمل هذا المقطع من النص بعداً موسيقياً يتمثل في القافية التي جعل بناءها موقعاً بشكل تحدث فيه رنة موسيقية متجاوبة، تتمثل بالكلمات: إفاقة، باقة، بطاقة، وهو ايقاع قائم على التوازن الذي يجسد عنصراً موسيقياً يندمج مع رؤية الشاعر وموقفه النفسي، هذا إلى جانب انفعال القارئ بهذا الايقاع الذي يجعله قادراً على أن يعيد هذا الايقاع في نفسه مرات متتالية، ليكشف عن البعد الشعوري الذي تجسده هذه الكلمات المتوازية في موسيقاها، ولذلك فإن المنبه الأسلوبي المتمثل بالايقاع المتوازي للكلمات « إفاقة، باقة، بطاقة» لابد أن يشكل استجابة من القارئ تجعله ينفعل بما يقرأ.

لقد اختار الشاعر مفرداته وتراكيبه بطريقة استطاعت أن تجسد رؤيته فالاختيار يرتبط ارتباطاً أساسياً بالموقف، وهو موقف شعوري استدعى منه أن يجعل أسلوبه قادراً على إيقاظ وعي المتلقي، لأن الاختيار الذي تمثل بالثنائية الضدية والايقاع المتوازي، اختيار يعكس موقف الشاعر من سلال الورد التي يضع نفسه في مقابلها ليقدمها بصورة تجسد دلالات الكلمات التي تبرز معاناته ووضعه النفسي، فقد قال الشاعر " ألمحها" بدلاً من أنظر إليها، فنظرته كانت نظرة بعيدة عن التأمل، وإنما نظرة سريعة لا يكاد يتمتع فيها بمناظر الورد، لأنه يعيش حالة صعبة، ثم يقول:

تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت – دهشة
لحظة القطف

لحظة القصف

لحظة إعدامها في الخميلة

يجعل الشاعر الورود قادرة على الكلام، فهي تتحدث إليه، وكأنه لايستطيع أن يتحدث إليها، وأول شيء يصادف القارئ هنا ويثير التساؤل وعلامات الاستفهام، هو مايتجسد في عنصر الأنسنة ، إذ إن الشاعر يعمد إلى أنسنة الورود و يجعلها تبادر الشاعر بالحديث، والأنسنة تتمثل في عنصر التشخيص الذي يجعل ما هو غير إنساني يمتلك خصائص الإنسان، وذلك عبر الانحراف باللغة عن حقيقتها وتجاوز الدرجة الصفر إلى تشكيل عوالم خاصة بالشاعر تستطيع أن تتجاوز حدود المألوف والعادي، وتبرز الوظيفة الشعرية هنا ليست في إبلاغها وكشفها عن مراد الشاعر، وإنما في تجليها وانعكاسها، من خلال صياغة أسلوبية أو إجراء أسلوب له وظيفته التي تجعل اللغة محملة بدلالات خاصة بها.

وإذا كانت اللغة هنا تخرج من دائرة العقلانية إلى دائرة العاطفة المشحونة، فإن ذلك ناتج من خلال التشكيل الأسلوبي الذي عبر فيه الشاعر عن رؤيته، فالزهرات تتحدث وتتسع عيونها، ويجعلها ساردة لمشاعرها في لحظات القطف والقصف مع ماتحمله هذه اللحظات من أحساس بالنهاية، إنه إحساس الذات الشاعرة التي تندمج معبرة عن دهشتها أمام لحظة النهاية ، إن اقتران الانحراف مع أسلوب التوازن في قوله: لحظة القطف لحظة القصف. ماهو الا تعميق للفكرة وتجذير لها، وتعبير عن هواجس الذات الداخلية التي لاتبوح بمشاعرها مباشرة، وإنما تسعى إلى خلق معادلات قادرة على أن تعكس الجانب الوجداني العميق.

ويتشكل في هذا المقطع من النص عنصر المفاجأة الذي يتخلق في نسيج البنية اللغوية القادرة على التجاوز والاختراق والانتهاك، من خلال محاورة الأشياء والتفاعل معها ومنحها صفات وماهيات لا تنطق بها ولا تفصح عنها، ولذلك يظهر عنصر المفاجأة، ليبرز الجانب التأثيري الذي يتسرب عبر اللغة الدالة والموحية إلى القارئ .

لقد جاءت لغة الشاعر لغة محملة بدلالات استطاع أن يعبر عنها من خلال اعتماده على التصوير الشعري الذي يتبعد فيه عن التعبير المباشر، فالزهرات تتحدث وتدهش وتعدم، إنها زهرات تعبر عن هواجس الشاعر الداخلية، وتجسد عنصر القتل والموت.

وقد استطاع الشاعر أن يراوح بين عنصر السرد والحوار، فهو سرد يتخلله الحوار بشكل واضح، وذلك من خلال تناوب حضور صوت الزهرات، التي تفصح هي الأخرى عن مشاعرها، فقد استطاع الشاعر أن يستنطق الزهرات بالطريقة التي يرتضيها ليجعلها قادرة على التعبير غير المباشر عن وعيه وإدراكه، يقول متابعاً:

تتحدث لي . . .
أنها سقطت من على عرشها في البساتين
ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي
المنادين
حتي اشترتها اليد المتفضلة العابرة

يشكل هذا المقطع ايضاً نسقاً لغوياً ينضاف إلى الإنساق السابقة، إذ يفتتحه الشاعر بحديث الزهرات، التي يجعلها ساردة ويترك لنفسه أن تحتل مكان المتلقي أو المستمع، ويستمر الشاعر في سماع حديث الزهرات التي أنسنها ومنحها أبعاداً إنسانية تتجلى في تناميها من نقطة إلى أخرى، ومن موقف إلى موقف . فهذه الزهرات لاتتحدث فقط، وإنما تسقط من عرشها، فالعرش يعادل الحياة والجمال والرفعة والسمو، لكن هذا السمو لابد له من السقوط والهبوط، وهوسقوط النفس الإنسانية وذبولها.

وتحمل كلمتا "سقطت . . . أفاقت» صدى عبارة الشاعر حين قال: "ألمحها بين إغفاءة وإفاقة " لأن الحالتين تمثلان توزعاً بين شعورين وإحساسين متناقضين تكشف عنهما هذه البنية اللغوية التي تقوم على تشكيل نسيج شعري يفيض بالدلالات التي تشي بالإحساس الإنساني الذي يشكل الأشياء بأسلوب يتناسب مع الرؤية التي ينطلق منها. إذ تتحول الزهرة الساقطة من مجدهاوعرشها إلى مادة معروضة للبيع تشتريها اليد المتفضلة العابرة، ولذا تغدو عملية أنسنة الأشياء عملية فعالة نابضة بالحياة، تعني التماهي بين الإنساني والطبيعي، ثم يقول:

تتحدث لي
كيف جاءت إليّ
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كي تتمنى لي العمر

وهي تجود بأنفاسها الآخرة

يعيد الشاعر النسق من جديد "تتحدث لي . . . "معيداً عنصر الأنسنة مرة أخرى . ليقيم أود الخطاب بينه وبين الزهرات التي تفصح عن مشاعرها، ويحاول الشاعر أن يستبطن دواخلها، ويبرز عنصر الانسنة مرة أخرى في الأشياء المنسوبة إليها، إذ إن أحزانها ملكية وترفع أعناقها الخضر، هذه اللغة لغة استعارية قادرة على بعث صدمة الاستعارة والكشف عن الحزن المدفون في أعماقها، فالشاعر يجعل للأحزان أعناقاً خضراء .

إن عبارة "وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر" عبارة تمثل انتهاكاً واضحاً وصدمة واضحة من خلال اعتمادها على الاستعارة التي تصبح قادرة على أن تحمل وظيفة معنوية ووظيفة نفسية، تتجسد من خلالها الأبعاد التي يسعى الشاعر إلى اكتناهها من خلال سعيه إلى تقديم رؤية خاصة للعالم وللأشياء من حوله، إن تفاعل الزهرات مع الشاعر من خلال لغة استعارية صادمة ، يصبح محور الإحساس الإنساني المهمين والمسيطر في فضاء النص وفي عوالمه .

ويظل عنصر الأنسنة عنصراً محورياً من خلال التشكيل اللغوي الذي نسجه الشاعر، فالزهرات تؤنسن مرة تلو المرة لتعبر عن مشاعرها للشاعر، فالزهرات التي عانت الموت جاءت لتكون تميمة للشاعر تدفع عنه الموت، وتتمنى له العمر، ولكن ثمة إحساساً بالمفارقة يظهر عندما يصبح من يموت قادراً عل تمني الحياة للآخرين، فقد تزامن موت الزهرات مع تمنيها العمر للشاعر، وهنا يبرزموقف إنساني موزع بين حالتين حالة الموت وحالة الحياة وبينهما شعور إنساني يتمحور حول الإحساس بالنهاية، بنهاية الانسان نفسه ونهايات الأشياء من حوله .

وينتهي الشاعر في نهاية النص إلى الكشف عن حالة الإندماج الكلي بين ماهو إنساني وبين ماهو طبيعي ، يقول :

كل باقه
بين إغفاءة وإفاقة
تتنفس مثلي- بالكاد- ثانية ثانية
وعلى صدرها حملت -راضية

اسم قاتلها في بطاقة

تتجلى في هذا المقطع الختامي عودة القصيدة إلى بدايتها وذلك من خلال نقل الشاعر أحساسيه ومشاعره إلى الزهرات، فقد قال في البداية :

وسلال من الورد
ألمحها بين إغفاءة وإقامة
وعلى كل باقة
اسم حاملها في بطاقة

لكن في الختام جعل المشاعر منسوبة إلى الزهرات حين قال :

كل باقة
بين إغفاءة وإفاقة

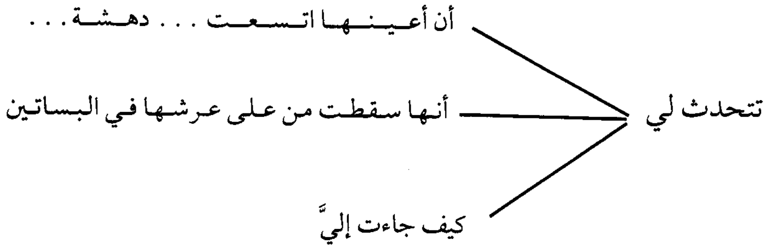
ويصل التماثل والتوحد بين الشاعر والزهرات عندما يجعلها مثله تتنفس ثانية ثانية، مع مايحمله هذا التكرار المتجاور لكلمة ثانية من تجسيد للإحساس والشعور، فالتوحد بين الشاعر والزهرات توحد وتداخل في صورة واحدة هي صورة القتل والموت وإعلان النهاية، إنها النهاية التي لم يعبر عنها الشاعر بأسلوب تقريري ومباشر، وإنما جاء تعبيره عن رؤيته من خلال خلق معادلات تكشف عن موقفه من المعاناة التي يعيشها لحظة الإحساس بالنهاية والموت.

ويكشف المقطع الأخير عن حالةالاستسلام التي تعيشها الزهرات والشاعر في آن واحد، وهذا أمر يتجلى انعكاسه من خلال كلمة "راضيةً" فالرضى ليس للزهرات وإنما للشاعر نفسه، لقد جاءت الزهرات في النص لتكون معادلاً واضحاً لإحساس الشاعر ورؤيته التي قادته إلى الاستسلام إلى الموت الذي لايصمد إمامه شيء.

وتتجسد في هذا النص ثنائية الاختيار والانحراف واللغة العاطفية والوظيفة الشعرية والمنبهات والاستجابات والمفاجأة وغيرذلك من العناصر الأسلوبية التي تشكل منها النص، واستطاع أن يكشف عن رؤية الشاعر للموت والنهاية، وهي رؤية عمد فيها الشاعر إلى تشكيل نسيج شعري يعكس شعرية اللغة ووهجها وقدرتها علي التعبير عن الإحساسات الكامنة في الوجدان الإنساني.

وقد تهيأ للشاعر أن يشكل خيوط نصه من خلال أدوات لغوية وإجراءات أسلوبية

تتجلى في خلق الثنائيات والتكرارات والأنساق، التي شكلها من خلال لغة قائمة على الانحراف، الذي جاء متجسداً من خلال الاستعارات الصادمة والتشكيل التكراري الذي جعل النص عبارة عن دوائر كل دائرة تفضي إلى الدائرة التي تليها وهكذا، ويمكن التمثيل من ذلك من خلال الرسم الآتي: -



ويظهر من هذا أن البنية المحورية التي شكلتها عبارة " تتحدث لي " استطاعت أن تبرز تماسك النص وتلاحمه، وعلى الرغم من أن عبارة " تتحدث لي الزهرات الجميلة " " قد تآكلت من خلال الحذف الذي تمثل في النقط التي وضعها الشاعر بعد عبارة " تتحدث لي . . . " في المرتين التاليتين، إلا إن ذلك يوحي أن هناك كلاماً ظل غائباً ومسكوتاً عنه يمكن للقارئ أن يتوقعه وهنا يظهر عنصر التوقع (Erwartung) الذي يبرز الفاعلية الإساسية التي يشكلها التفاعل الخلاق بين القارئ والنص.

وأما فضاء النص من الناحية الأسلوبية فإن التشكيل الكتابي للنص جاء محملاً بالدلالات والمعاني، فقد عمد الشاعر إلى استخدام النقط الدالة على الحذف في نهاية المقطع الأول واستخدمها أيضاً بعد عبارة "يحدث لي" ، وهذا يعني أن هناك أشياء ظلت لتقدير القارئ ولتوقعه.

وقد استخدم الشاعر الاعتراض عندما وضع بعض الكلمات بين شرطتين – مثل – دهشة– وبالكاد– حتى يشير إلى أهمية هاتين الكلمتين في سياقهما في النص، فكلمة دهشة تكتسب خصوصيتها ودلالاتها المكثفة والمعمقة من خلال وضعها بين شرطتين، وكأن الشاعر يريد أن يجعل القارئ مشدوداً للدلالات المخبأة التي تحتملها هذه الكلمة

وأما كلمة - بالكاد- التي جاءت هي الأخرى بين شرطتين فإنها تحمل دلالة المعاناة التي يريد الشاعر أن يؤشر عليها بشكل خاص. وذلك من خلال تجسيد الحس الفجائعي الذي ينبجس من الإجراءات والتشكيلات التي عمد اليها الشاعر لتصبح الكلمة ذات إيحاءات تمتلك خصوصيتها من خلال طريقة الكتابة وموضعها داخل سياقها النصي.

وقد وضع الشاعر عبارة «وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر» بين قوسين ليؤكد مدى أهمية مثل هذه العبارة في سياقها، فهي جملة اعتراضية يمكن أن يستغنى عنها، لكن ما يعد فضلة في بعض الأحيان يصبح جوهرياً في أحيان أخرى، إذ لاتوجد أشياء في النص الشعري تترك خارج دائرة التحليل والقراءة، فالدلالة المتجسدة في مثل هذه العبارة تشي بالبعد المأساوي النابع من الإحساس بالتعاطف مع أنا الشاعر الذي سعى إلى أن يجعل التوحد مع الزهرات في حالاتها وتبدلاتها عنصراً جوهرياً ومحورياً في معمارية هذا النص وهيكليته.

وجسّد هذا النص عبر تقنيات الأسلوب وإجراءاته المختلفة بنية عميقة متماسكة تهيأت له من خلال بنية التوازن وبنية التكرار، فبنية التوازن التي افتتح بهاالنص عادت لتظهر في نهايته، وهي بنية استطاعت أن تكشف عن ايقاع ذي نبرة متكررة فيها إلحاح يتغيا الكشف عن حالات الوجد الإنسانية في لحظات المعاناة.

نص درويش

أحبك أكثر
تكبر . . تكبر !
فمهما يكن من جفاك
ستبقى بعيني ولحمي، ملاك
وتبقى كماشاء لي حبنا أن أراك
نسيمك عنبر
وأرضك سكر
وإني أحبك أكثر

يداك خمائل
ولكني لاأغني
ككل البلابل
فإن السلاسل
تعلمني أن أقاتل
أقاتل . . أقاتل
لأني أحبك أكثر

غنائي خناجر ورد
وصمتي طفولة رعد
وزنبقـة مـن دمـاء
فـؤادي
وأنت الثرى والسماء
وقلبـك أخضر . . !
وجزر الهوى فيك مد
فكيف إذن ، لاأحبك أكثر

وأنت، كما شاء لي حبنا أن أراك
نسيمك عنبر
وأرضك سكر
وقلبك أخضر . . !
وإني طفل هواك
على حضنك الحلو
أنمو وأكبر(٢)

يتمركز هذا النص حول العلاقة المتجذرة بين الأنا والأنت، أنا الشاعر والذات الأخرى، وقد اختار الشاعر عنواناً واضحاً لنصه هو « أحبك أكثر»، وهذا العنوان لايظل بعيداً عن فضاء النص، وإنما ينتشر فيه أكثر من مرة، ليكون عنواناً تتكثف فيه دلالات النص وإشاراته وتتجمع في بؤرته ومركزيته إشعاعات النص الأخرى .

وإذا كان العنوان إشارة سيميائية وشيفرة تحتاج إلى فك دلالتها، فإن هذه الإشارة تتحول إلى محور أساسي من محاور النص تتجمع فيه الدلالات الأساسية والجوهرية بتشكيل لغوي له دلالته الجمالية والنفسية، من خلال صورة المحبوب السامية وصورة المحب التي تشعر بالاندفاع نحو الآخر .

يبدأ النص بتكرار فعل الأمر « تكبر » تكراراً أفقياً قائماً على المجاورة، وهنا لايحمل التكرار دلالة التأكيد والإلحاح فقط، ولكنه يحمل بعداً موسيقياً قائماً على التكرار للكلمة وايقاعها مما ينشر دلالة موسيقية تتساوق مع الدلالة المعنوية للكلمة المكررة. ولكن هذا التكبر لم يمنع الشاعر من أن ينظر إلى من يحب على أنه ملاك مزروع في عيني الشاعر ولحمه. إن صورة الملاك التي يراها الشاعر في محبوبته صورة ليست ثانوية، وإنما هي صورة متجذرة ومغروسة في أعماق وجدانه.

وقد عمد الشاعر إلى توكيد هذه الرؤية من خلال تكرار الفعل: " ستبقى وتبقى " وهو فعل دال على الاستمرار وامتداد هذا الحب، فالشاعر لا يرى الأشياء بعين واقعية وإنما يرى الأشياء من منظور الحب، فهو مع تكبر هذا المحبوب فإنه يرى فيه صوراً ذات أبعاد جمالية مشحونة بالدلالات العاطفية . فهو يرى الأشياء من منظوره الخاص،

فنسيم المحبوب عنبر وأرضه سكر، ولذلك فهو يمنح المحبوب صفات قائمة على الإحساس بمكانة هذا الآخر. فالنسيم تغدو له رائحة العنبر والأرض تتحول إلى سكر مع ما تشيعه هذه الكلمة من دلالات تبرز موقف الشاعر من الآخر. ولذلك يأتي التأكيد في نهاية المقطع الأول بقوله: «وإني أحبك.. أكثر».

ويكشف تنامي نزعة الحب في وجدان الشاعر عن رؤية إنسانية استطاع أن يعبر عنها، وأن يجسدها من خلال بنية أسلوبية قائمة على لغة محملة بدلالات تتناسب مع الموقف الذي يقفه الشاعر، فالموقف يتدخل تدخلاً كبير في عملية الاختيار والانتقاء الذي يعد من تعريفات علم الأسلوب.

وتتجلى في المقطع الثاني من النص الصور التي يمنحها الشاعر لهذا المحبوب يقول:

يداك خمائل
ولكنني لاأغني
ككل البلابل
فإن السلاسل
تعلمني أن أقاتل
أقاتل.. أقاتل
لأني أحبك أكثر

إن الصورة المحورية في هذا المقطع هي صورة الافتتاح، "يداك خمائل"، فالشاعر يسعى إلى أن يحول ماهو إنساني الى طبيعي من خلال اعتماده على الصورة الشعرية التي لاتجسد مناسبة منطقية أو موضوعية بين المبتدأ والخبر، فاليدان تتحولان إلى خمائل تجسد عالماً من الطبيعة التي تطمئن إليها نفس الشاعر، ولكن هذه الصورة التي جاءت هنا مع ما فيها من إيحاءات ودلالات لا تجعل الشاعر قادراً على الاستمتاع بها مثل غيره من البلابل.

لقد جسدت صورة "يداك خمائل" بعداً رؤيوياً يحمل بين ثناياه أبعاداً يرسم فيها الشاعر إحساسه نحو الآخر. فالصورة قائمة على الانحراف الذي استطاع أن يخرج اللغة عن مألوفها، فاليدان لا توصفان بأنهما خمائل، ولكن رؤية الشاعر الداخلية استطاعت أن تأتي بهذه الصورة لتكشف عن رؤيته للأشياء التي يتفاعل معها.

ولكن الشاعر عندما اختار اليدين لتكونا نقطة الانطلاق المحورية في المقطع الثاني، فإن اليدين يصبحان صورة طبيعية، لكن يد الشاعر لاتستطيع أن تمتد إليها، لأنه لايستطيع أن يغني مثل غيره من البلابل، فقتل الغناء في أعماق الشاعر يتمثل في صورة السلاسل التي جاءت لتكون دلالة على القيد والكبت والحرمان والقمع.

إن السلاسل هنا لا تعني النكوص والعقود والتخلف عن القتال، بل إنها المفتاح الذي يقود إلى فتح أبواب القتال، ولذلك جاء الشاعر بتكرار كلمة أقاتل ثلاث مرات متتالية، لأن القتال هو الطريق الذي يحطم الشاعر من خلاله السلاسل، ولكن الحب والقتال يدخلان هنا في ثنائية أساسية، لكنها ثنائية تحل عندما يستطيع القارئ أن يسترجع النص؛ لأن الحب هو الذي يدفع بالانسان لكي يقاتل سواء أكان هذا الحب للأرض أم للإنسان.

وفي هذا المقطع تكتسب كلمة أقاتل التي تتكرر مرتبطة بضمير المتكلم الأنا قيمة محورية؛ لأنها الكلمة التي تحطم القيود وتستطيع أن تفتح أمام الشاعر آفاق الانطلاق نحو الخمائل، وعندها يستطيع أن يغني مثله مثل سائر البلابل، التي يمثل صوتها فرحاً وأملاً بما يشيعه من أجواء مسكونة بالفرح والانطلاق.

وقد جاءت نهاية الأسطر الشعرية في معظم الأحيان متجاوبة القافية مثل: خمائل، السلاسل، أقاتل، أقاتل، ثم ينكسر هذا النسق في تكرار الشاعر لعبارة« لأني أحبك أكثر» في نهاية المقطع، ويبدو أن هذه العبارة التي جاءت في نهاية المقطع الأول أيضاً تشكل ماهو قريب من القرار أو اللازمة الشعرية التي ينتهي بها التدفق الشعوري ليصل ذروته وحدته وتناميه. ولذلك يمكن أن تكون هذه العبارة التي شكلت لازمة بمثابة التفريغ لشحنات التوتر التي تعانيها ذات الشاعر في بداية المقطع، لتصل في النهاية إلى لحظة التفريغ، وهي لحظة تكشف وتجسد مدى الحب الذي يكنه الشاعر للآخر.

ويمثل المقطع الرابع محور التنامي الأكثر حضوراً في النص، وذلك من خلال اللغة الشعرية القائمة على التوتر والمفاجأة، يقول:

غنائي خناجر ورد
وصمتي طفولة رعد
وزنبقة من دماء

فؤادي
وأنت الثرى والسماء
وقلبك أخضر
وجزر الهوى فيك مد
فكيف، إذن ، لاأحبك أكثر .

تبرز اللغة الشعرية في تألقها ووهجها ومفاجأتها في هذا المقطع الذي تتكثف فيه اللغة الشعرية بصورة واضحة، إذ إن البناء الاستعاري يتنامى في بعدين بعد يتصل بالمخاطب « ذات الشاعر » وبعد يتصل بالمخاطب وهو « الأنت» ، فالأنا المخاطب تتمثل الدائرة الاستعارية التي تتصل به عن النحو الآتي .

غنائي ـــــ خناجر ورد
صمتي ـــــ طفولة رعد
فؤادي ـــــ زنبقة من دماء

أما الدائرة الاستعارية المتمثلة بالمخاطَب فتبدو علي النحو الآتي :

انت ـــــ الثرى والسماء
قلبك ـــــ أخضر
جزر الهوى ـــ فيك مد

وتتكثف في هذه الدوائر الاستعارية ذات الفاعلية المجازية أبعاد قائمة على التنافر بين طرفي الاستعارة من ناحية وما يتبع المستعار منه من إضافات ، فالغناء يتحول إلى خناجر ، وهنا يتحول ما هو معنوي ومجرد إلى محسوس ومرئي ، وبالإضافة إلى ذلك فإن عنصر المناسبة بين الغناء الدال على الفرح وبين الخناجر الدالة على القتل والموت يصبح عنصراً بعيداً يعمق الفجوة أو الهوة بين طرفي الصورة ، وكلما كانت الفجوة واسعة كانت المفاجأة أكثر قدرة على أن تنتهك توقع القارئ ، وتحاول أن تغير أفق توقعه .

ومما يعمق الفجوة تلك الإضافة التي حدثت إلى المستعار ، إذ أضاف الشاعر كلمة ورد إلى الخناجر ، وهنا ينشأ عنصر جديد يقوي المفاجأة ، إذ لا توجد مناسبة بين " خناجر وورد " ، لأن الورد ينشر الراحة والرائحة والخناجر تنشر الدم والقتل ، ومثل

هذا ينسحب على الصمت الذي صار طفولة لكنها طفولة رعد، فالطفولة التي تدل على البراءة والنقاء تحمل الآن دلالة الرعد، فالصمت ينقلب إلى رعد مدو له ضجيج وجلبة. وفؤاد الشاعر يصبح زنبقة لكنها لا تتشكل من خيوط النباتات دائماً وإنما تتشكل من دمه.

إن هذا المزج بين العناصر التي لاانسجام بينها في عالم الواقع يوحي بالاستعارة العنيفة التي اختار الشاعر فيها عناصر لاتقارب بينها، ولكن هذا الإجراء الأسلوبي القائم على التكثيف للصور وحشدها وتتابعها وتجاورها، يجعلها صوراً ممتدة تشكل دائرة متكاملة تحتوي على الغناء الذي جاء ضد الصمت، والفؤاد تحول إلى زنبقة لكنها من دماء، ما مع يشيعه اللون الأحمر من تعارض واضح مع اللون الأخضر الذي منحه الشاعر لقلب المحبوبة عندما قال "وقلبك أخضر".

ويبدو أن منح الأشياء والعناصر ماهيات جديدة غير ماهياتها ماهو إلا تجسيد عميق للخروج على المألوف في الاستخدام اللغوي، الذي جاء قادراً على التعبير عن رؤية الشاعر، وهي رؤية خاصة به ينظر بها إلى العالم من حوله مشكلاً إياه بالطريقة التي يراها. وإذا كان الشاعر قد تحدث عن غنائه وصمته وفؤاده حديثاً استعارياً فيه حدة وعنف، من خلال اللانسجام بين طرفي الاستعارة التي تعمق بالإضافة. فإنه يرسم موقفاً جديداً للآخر، فهو يمنحه صفات مستمدة من الطبيعة، وتتسع دائرة الرؤية عندما يصبح الآخر الثرى والسماء، فهو يمتلك أشياء عامة في حين أن الشاعر تحدث عن أشيائه الجزئية الغناء والصمت والزنبقة. فالآخر يمتلك العالم الأرضي والسماوي ويصبح أصل الأشياء جميعها، ولأنه كذلك فقد منح الشاعر قلبه اللون الأخضر، وهنا يبرز التعارض بين القلب واللون، ولكن دلالة اللون هنا تصبح مشبعة بروح الأمل والتفاؤل والإقبال على الحياة في حين أن قلب الشاعر كان زنبقة من دماء، فالقلب الأخضر له دلالة متعارضة مع القلب المكون من زنبقة من دماء، ولكن هذه الدلالة المتعارضة تحل في رغبة الشاعر في الوصول إلى القلب الأخضر.

ويتنامى الأحساس بالآخر في تحول جزر الهوى إلى مد، وبخاصة إن هوى الشاعر هوى موقوف على الآخر، فالاحساس بالآخر دفعه إلى أن يحور في اللازمة التي شكلت قراراً للمقطعين السابقين، إذ جاءت اللازمة جملة إنشائية عندما قال الشاعر:

" فكيف إذن لا أحبك أكثر ؟ "

وهذه الجملة تحمل بين طياتها بعداً شعورياً متنامياً وصل إلى ذروته عندما تحولت اللازمة من جملة خبرية إلى جملة إنشائية .

وتختتم القصيدة بمقطع يعيد فيه الشاعر ما منحه للآخر في المقطع الأول مع إضافة عناصر جديدة ، فقد كرر في المقطع الأخير " نسيمك عنبر وأرضك سكر " مع تأكيده على ضمير المخاطب " أنتِ " ، وهنا يبرز كيف يصبح الشاعر طفلاً لهوى مجبوبته التي ينمو ويكبر في حضنها الذي وصفه بأنه حلو .

لقد جاءت هذه القصيدة ذات بنية لغوية وصورة شعرية قادرة على أن تعبر عن تجربة الشاعر ، من خلال اعتماده على الإجراءات اللغوية ، التي جاءت بصورة فيها جدة وكشف تسعى إلى أن تجعل اللغة وهاجة وتصويرية وكاشفة وموحية .

ومما يظهر في هذا النص قدرة الشاعر على خلق تماسك وتلاحم لبنية النص من خلال ركونه إلى أدوات أسلوبية أستطاعت أن تجعل النص مرتبطاً في جملة ومقاطعه فالمقاطع ارتبطت بنسيج لغوي متمثل بتكرار اللازمة التي تمثل بقوله " و إني أحبك أكثر " ، وقد امتزج هذا الأسلوب بأسلوب البناء الاستعاري الذي منح النص حيوية ودينامية جعل لغتة متوهجة وموحية .

نص السيّاب

" لأني غريب "
لأني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وإني هنا في اشتياق
إليه، إليها . . . أنا دي : عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجَّر عنه الصدى
أحس بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لايجيب
ندائي
وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى : "
حجار
حجار وما من ثمار
وحتى العيون
حجار وحتى الهواء الرطيب
حجار يندَّيه بعض الدم
حجار ندائي، وصخر فمي
ورجلاي ريح حجوب القفار(٣)

يبدأ هذا النص بذكر العلل والأسباب التي تدعو الشاعر للتشبث بالوطن والمرأة وهذا إحساس نابع من شعور بالغربة الذي يهيمن على وجدان الشاعر، فهو محاصر بالغربة التي لايستطيع أن يخترقها وأن يهدم جدرانها التي توصد أبوابها على سجن مظلم، إن الشوق المسكونة به ذات الشاعر جعل إحساسه بالغرابة في إزدياد، وهو

إحساس يكبر وينمو محاولاً أن يتخطى هواجس الغربة بنداء العراق، وهو نداء يتحول إلى مجرد ظاهرة صوتية خالية من الجدوى، لأن النداء ينفتح على البكاء ويتحول إلى صدى، هذا الصدى الذي يظل منتشراً في الفضاء لاتسمع ذات الشاعر شيئاً غيره، ولذلك يظل البكاء أو النحيب هو الشيء الذي يملأ الأفق. وهذا يكرّس الإحساس بالغربة ويعمقها وإن لحظة الشوق المتوثبة تصطدم بالمنع واللاتحقق.

إن البكاء والنحيب والصدى عناصر تعمق وتعزز الإحساس بالغربة التي يريد الشاعر أن يتخلص منها، ولكنها غربة تلازمه ولاتنفك تمارس قهرها ضده، فكل السياقات اللغوية التي استخدمها سياقات تعبر عن هذا الهاجس الملح والشعور الضاغط ليكشف عن الصراع المضطرم في أعماق نفسه، وهو صراع بين لحظتين، لحظة الغربة ولحظة الاشتياق، وبين هاتين اللحظتين تكمن ذات الشاعر التي تشعر في كل مرة أنها محطمة ومشلولة بغربتها وما توحى به من ألم وقلق.

وتنهض الاستعارة أو اللغة المجازية بقدرة فائقة من خلال تجسيدها لهذا الإحساس الإنساني، إذ يتحول النداء إلى نحيب يتفجر عنه الصدى، فاختيار الشاعر لكلمة تفجر= الصدى، استعارة تمثل عنف الإحساس بالغربة والوحشة وانعدام الألفة والانسجام وقد عبر عن هذا الإحساس بقوله: " أحس بأني عبرت المدى" : لكن عبوره المدى لم يكن إلى أفق أرحب يخلصه من هاجس الغربة، بل إلى أفق داكن يزيد من إحساسه بالغربة، لأن العالم الذي دخله الشاعر هو عالم الردى الأخرس الموحش الذي لايجيب، وهنا يتحول العالم إلى خواء وقفر ويباب، إنه شعور الذات أمام الاندثار، ولذلك يبدو انعدام التصالح بين الشاعر وبين عالمه، وهذا كفيل بأن يعمق إحساسه بالغربة.

إن الايقاع الموسيقي المتوازي الذي شكلته الكلمات الآتية: (الصدى، المدى، ردى) يكرس إيقاع الكلمة ودلالاتها وتجاوبها مع الكلمات الأخرى، فالصدى يتجاوب مع المدى والردى والصدى، وهو تجاوب شكل إيقاع النفس التي تشعر بالخوار والإقفار والانقطاع وانعدام الألفة، ولذلك يتحقق الانقطاع بين الشاعر وبين عالمه، وهو انقطاع يتغشى النفس ويزيد من سوداويتها وقتامة رؤيتها للأشياء، ولذلك عبر الشاعر عن ذلك من خلال قوله فيما يلي:

وإما هزت الغصون
فما يتساقط غير الردى
حجار
حجار وما من ثمار
وحتى العيون
حجار، وحتى الهواءالرطيب
حجار يندبه بعض الدم
حجار ندائي. وصخرفمي
رجلاي ريح تجوب القفار.

لقد تقاطع نص الشاعر مع القرآن الكريم من خلال التناص وخلق التفاعل بين النصوص، ليشكل التناص نوعاً من تلاقي النصوص وتداخلها، إذ يتناص قول الشاعر وإنما هززت الغصون فما يتساقط غير الردى مع قوله تعالى: ﴿ وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً ﴾(٤).

استطاع الشاعر أن يرسم خيوط نصه مرتكزاً على التناص لكنه ليس التناص القائم على النقل، وإنما هوالتناص القائم على التفاعل والتغير إذ إنه تناص مع الأية القرآنية بالطريقة التي يخدم بها رؤيته وموقفه، ولهذا فلا يتساقط عليه سوى الردى والحجارة فأية تناص هذا، إنه تناص خاضع لرؤية الذات الشاعرة التي جعلت التناص جزءاً أساسياً من النص ومن رؤيته في آن واحد.

وهنا يغدو التناص فاعلية في تشكيل بنى النص ورؤية الشاعر للعالم (Weltanschaung)، وهي رؤية قاتمة متشائمة وسوداوية، فالغصون التي تسقط الثمار عند هزها تسقط الردى. وهنا عودة إلى ما كان الشاعر قد قاله في البداية عندما قال:

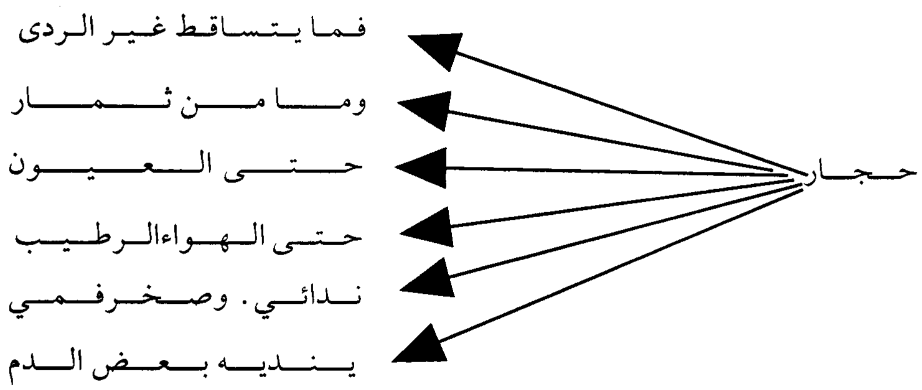
أحس بأني عبرت المدى
الى عالم من ردى لايجيب
ندائي

لقد شكل التناص في خروجه عن النص الأصلي جزءاً أساسياً من رؤية الشاعر وموقفه، ويغدو التناص ظاهرة أسلوبية عندما يصبح قادراً على أن يمتزج مع خيوط

النص الذي يفد إليه، ويصبح جزءاً منه، لقد جعل الشاعر الردى شيئاً محسوساً وملموساً يقطفه ويجنيه، وهذا أمر يعمق الإحساس بالوحشة والموت، ولذلك يتحول كل شيء إلى جماد بليد بعيد عن الأحساسيس والمشاعر وذلك يتجسد في قوله:

فمايتساقط غير الردى.

تغدو كلمة "حجار" في سياقها كلمة محورية وجوهرية، لأنها لا تكتسب دلالتها من تكرارها فقط، وإنما من خلال وضعها في سياقات جديدة، تحول فيه العالم الى حجر، ليدل ذلك على البلادة وانعدام الإحساس وإشاعة الخيبة، وتتسع هذه الدائرة لتصبح شاملة لكل الفضاءات المحيطة بالشاعر، وهي فضاءات مسكونة بالرعب والموت والخوف، ولذلك تتشكل محورية لكلمة "حجار" على النحو الآتي:



لقد قلب الشاعر النص المستدعى وأخضعه لرؤيته وموقفه، فبدلاً من أن يتساقط الرطب الجني يتساقط الردى، والحجارة، وهنا يتدخل اختيار الشاعر الواعي في تشكيل لغته الشعرية معتمداً على مرجعيته التي تعيد بناء لغة النص من خلال رؤية خاصة، ولذلك يعود الشاعر إلى بناء حجارته من خلال رؤية سوداوية قائمة، فكل شيء يتحول إلى خواء واقفار، وقد قدمت هذه الرؤية بالاعتماد على بناء نسيج لغوي يتجاوز التعبير المباشر إلى غير المباشر، وذلك عندما تصبح الحجارة مقرونة بالثمار

وعندما تصبح العيون والهواء الرطيب والنداء حجارة ينديها بعض الدم.

إن الصور التي تتمحور حو ل كلمة حجار تصبح صوراً لها دلالاتها العميقة وايحاءاتها البعيدة في الكشف عن اختيار الشاعر لكلماته وبناء عباراته التي تنسجم مع موقفه، ولكن القارئ يتفاجئ عندما يصادف انخرافات من المستوى اللغوي وعلى المستوى المعرفي والثقافي المتمثل بالتناص، ولذلك يصبح على القارئ استرجاع أسلوب الشاعر حتى يستطيع أن يتواصل مع النص.

لقد شكلت بنية هذا النص من خلال الاختيار والانحراف والتناص والتكرار والكلمة المحورية رؤية الشاعر وموقفه من الحياة وهو موقف متشائم، ولذلك تتحول الأشياء إلى حجارة لتصبح الأشياء عديمة الإحساس والشعور. دفعت الشاعر إلى إعلان الضياع وبخاصة عندما يقول: "ورجلاي ريح تجوب القفار" إذ تتحول الرجلان إلى ريح، وهي ريح ليس لها إلا أن تجوب الخواء والإقفار. وهذا يعمق الإحساس بالغربة والنفي وانشطار الذات وتفتتها وهي تسير في طريق التلاشي.

هوامش الفصل الخامس

١- ديوان أمل دنقل، دار العودة، بيروت ١٩٨٥.

٢- ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٨٩، ص ص ٢٩٢.

٣- ديوان السياب، دار العودة ، بيروت ١٩٨٩، ص ص ١٩٥-١٩٦

٤- القرآن الكريم، صورة مريم الآية ٢٥.

خاتمـــة

لقد جاء هذا الكتاب محاولة للوقوف عند العناصر الأسلوبية التي تتعلق بعلم الأسلوب، ذلك العلم الذي أفادت منه المناهج النقدية الأخرى، وبخاصة المناهج التي تسعى إلى التعامل مع النص الأدبي على أنه بنية لغوية مغلقة لا تنظر إلى الأشياء التي تقع خارج النص.

إن طروحات الأسلوبية تقوم على البعد العاطفي للغة مثلما هو الحال عند بالي والدعوة إلى التعاطف مع العمل الأدبي كما ذهب شبتزر مركزاً على حدس القارئ والتركيز على الوظيفة الشعرية التي نادى بها ياكسبون، والاعتماد على فكرة التواصل بين النص والمتلقي مثلما هو الحال في الأسلوبية البنيوية.

وقد ركزت الأسلوبية على عدة عناصر منها السياق والقارئ العمدة والمفاجأة والتشبع وغيرذلك من العناصر التي يركز من خلالها على قراءة النص من كونه عملاً تواصلياً مع القارئ، وأما تعريفات الأسلوب المهمة من مثل الاضافة والاختيار والانحراف فانها تمثل جوانب أساسية تكشف عن المنطلقات الجوهرية التي ينطلق منها هذا العلم، مع أن كل تعريف من هذه التعريفات لم يظل بمنأى عن السلبيات، لكن ذلك لم يقلل من فاعلية مثل هذه التعريفات ودورها الحاسم في قراءة النص الأدبي.

وقد تبين بالإضافة إلى ذلك أن مصطلح الانحراف مصطلح إشكالي يمثل إشكالية المصطلح النقدي العربي الحديث من جانب، ويمثل جذوره التراثية مع الكشف عن فاعليته ودوره في قراءة النص، أما الغرابة فإنها تمثل طريقاً أساسياً في الكشف عن الإجراء الأسلوبي وما له من تأثير فاعل في نفسية القارئ.

ويمثل الإجراء التطبيقي انعكاسات الطروحات الأسلوبية وكيفية الإفادة منها في قراءة النصوص الأدبية، وقد تمثل هذا من خلال الإجراءات الأسلوبية التي تتجسد في النصوص التي استطاعت أن تعكس أهمية هذا النوع من القراءة وقدرته على التعامل مع النص الأدبي .

المصادر والمراجع

اولاً :المصادر

١- القرآن الكريم

٢- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت . د ت .

٣- ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التجبير، تحقيق د. حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية، القاهرة، ١٣٨٣هـ .

٤- ابن الأثير،ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي و. د بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة، د. ت

٥- ابن الأثير ، نجم الدين أحمد بن اسماعيل الحلبي: جوهر الكنز تحقيق د.محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الاسكندرية، د. ت

٦- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٧٩.

٧- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق د. محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.١٩٩٠.

٨- ابن رشد، الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ضمن كتاب من الشعر الأرسطوطاليس ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣.

٩- ابن رشيق،أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، مكتبة الهلال، د. ت

١٠- ابن قيم الجوزية، شمس الدين ابو عبدالله محمد: الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، أشراف لجنة تحقيق التراث، مكتبة الهلال بيروت د. ت

١١- امرؤالقيس، ديوان امرى القيس، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دارالمعارف، القاهرة، ١٩٩٦.

١٢- الجاحظ، عمرو بن بحر:البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام هارون، المجمع العربي الاسلامي، بيروت، د. ت

١٣- الجرجاني عبد القاهر:أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت ١٩٧٩.

دلائل الاعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت ١٩٧٨.

١٤- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز:الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم ، بيروت ١٩٦٦.

١٥- الحلبي، شهاب الدين محمود الحلبي: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق أكرم عثمان يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.

١٦- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق، محمد خلف الله أحمد،ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة،١٩٦٨.

١٧- السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في تخيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط.١٩٨٠.

١٨- سلامة بن جندل، ديوان سلامة بن جندل، قدم له راجي الأسمر، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٩٤

١٩- سيبوية، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: كتاب سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار القلم بيروت.١٩٦٦.

٢٠- العسكري، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعيتن : تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦

٢١- العلوي، يحيي بن حمزة: الطراز، تصحيح سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، مصر ، ١٩١٤

٢٢- القرطاحني، أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١.

٢٣- القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرحه وأخرج شواهده محمد هاشم دويدري، دار الجيل، بيروت ١٩٨٢.

٢٤- الكاتب، علي بن خلف : مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح ، ليبيا، ١٩٨٢.

قائمة المراجع

أ-العربية :

١- ابن ذريل، عدنان : اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠.

النقد والأسلوبية بين النظرية والطبيق،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،١٩٨٩.

٢- أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧.

٣- أبوناضر، موريس: إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دارمختارات، بيروت،١٩٩٠.

٤- أوكان، عمر:مدخل لدراسة النص والسلطة، افريقا الشرق، المغرب، ١٩٩١.

٥- بارت رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد براءة، دار الطليعة للطباعةوالنشر، بيروت د، ت

٦- البستاني، صبحي: الصورة الشعريةفي الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت،١٩٨٦

٧- بنيس محمد:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت ١٩٧٩

٨- بوزفور، أحمد: تأبط شعراً دراسة تحليلة في الشعر الجاهلي، نشر الفنك ،الدار البيضاء ، د.ت

٩- ثورن ج، ب: النحوالتوليدي والتحليل الأسلوبي ضمن كتاب" شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم ،الرياض، ١٩٨٥.

١٠- جونيت، جيرار: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، افريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٠

١١- جيروبيير: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، بيروت د. ت

١٢- الداية، فايز: الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الملاح للطباعة والنشر، دمشق،١٩٧٨.

١٣- درويش، محمود، ديوان محمد درويش، دار العودة، بيروت ١٩٨٩.

١٤- دنقل، أمل: ديوان أمل دنقل، دار العودة، بيروت،١٩٨٥.

١٥- راضي، عبد الحكيم: نظرية اللغة في النقد الأدبي، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٩٨٠

١٦- ريفاتير، ميكل: معايير التحليل الأسلوبي ضمن كتاب:" اتجاهات البحث الأسلوبي" د شكري محمد عياد، دار العلوم الرياض، ١٩٨٥.

الشكلانية الفرنسية ضمن كتاب: البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، افريقيا الشرق،المغرب، ١٩٩٠.

سميوطيقيا الشعر ودلالة القصيدة، ترجمة فريال جيوري عزول ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل الى السيميوطيقيا، اشراف سيزا القاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار

الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦.

١٧- روبرت سي هوب: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبدالجليل، دار الحوار، اللاذقية. ١٩٩٢.

١٨- روثفن، ك، ك: قضايا في النقد الأدبي، ترجمة د عبد الجبارالمطلبي ومراجعة د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٨٩.

١٩- الزعبي، أحمد: سلطة الأسلوب، دار قدسية، اربد، ١٩٩٢

٢٠- زكريا، ميشال: بحوث ألسنية عربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

٢١- الزناد، الأزهر :دروس في البلاغة العربية، نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢

٢٢- الزيدي، توفيق :أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا-تونس ١٩٨٤.

٢٣- السد، نور الدين : الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ١٩٩٧

٢٤- سويدان، سامي: دراسة النص الشعري العربي مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٩.

٢٥- سويف، مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.

٢٦- السياب، بدر شاكر :ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة، بيروت ١٩٨٩.

٢٧-السيد، شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦

٢٨- شبتسر، ليو : علم اللغة وتاريخ الأدب ضمن كتاب " اتجاهات البحث الأسلوبي، د. شكري محمد عياد، دار العلوم، الرياض، ١٩٨٥.

٢٩- شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية ودراسة الأسلوب، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع الرياض ١٩٨٤.

٣٠-شريم، جوزيف :دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤.

٣١- صمود،حمادي: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعية التونيسة تونس، ١٩٨١.

الوجه والقفا في ملازمة التراث للحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس١٩٨٨.

٣٢- صوله، عبد الله : شعرية الكلمات وشعرية الأشياء في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي من خلال صلوات في هيكل الحب، دراسة دلالية ضمن كتاب "دراسات في شعرية "إعداد حمادي صمود وآخرين ، بيت الحكمة ، قرطاج ،١٩٨٨

٣٣- طحان، ريمون ودينز بيطار : مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر ، دار الكتاب اللبناني، بيروت،

١٩٨٤
٣٤- عبدالله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دارالمعارف، القاهرة، ١٩٨١
٣٥- عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠
٣٦- عبد العزيز، الفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤
٣٧- عبد المطلب، محمد : البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤
العلامة والعلامة والعلامية دراسة في اللغة والأدب، الوطن العربي، القاهرة، د. ت
٣٨- عزام، محمد : الأسلوبية منهجاً نقدياً ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٩
٣٩- العمري، محمد : تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، المغرب، ١٩٩٠.
٤٠- عياد، شكري : اللغة والابداع مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة ١٩٨٨.
مدخل الى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض ١٩٨٢
٤١- عياشي، منذر : مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ١٩٩٠
٤٢- العيد، يمنى : في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥
٤٣- غاليم، محمد : التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال اللنشر، المغرب، ١٩٨٧
٤٤- الغذامي، عبدالله : الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جدة، ١٩٨٥.
٤٥- فابر، بول، وباليون كريستيان : مدخل إلى الألسنية، ترجمة طلال وهبة، المركز الثقافي العربي بيروت، ١٩٩٢.
٤٦- فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، وعالم المعرفة، العدد، ١٦٤، الكويت ١٩٩٢.
البنائية ، دار الشؤون الثقافية والعامة، بغداد، ١٩٩٠
علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.
٤٧- كريسطيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم ، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩١.
٤٨- كليطو، عبد الفتاح: الأدب والغرابة، دراسات في الأدب العربي دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢
٤٩- كوهن، جون : بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، ا القاهرة،١٩٩٠
٥٠- ليفن، ر. سموئيل: البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة الولي محمد والتوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، المغرب ١٩٨٩.

٥١- الماكري، محمد :الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.
٥٢- المبارك، محمد : استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩
٥٣- المبخوت،شكري : جمالية الألفة النص والمتقبل في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والأداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٣.
٥٤- محمد، الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، .١٩٩٠
٥٥- المسدي، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب العربي، ليبيا- تونس، ١٩٧٧
٥٦- مصلوح، سعد: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٤،
٥٧- مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥ في سيمياء الشعر العربي، القديم دراسة تطبيقية ، دار الثقافة ،الدار البيضاء، ١٩٨٢. مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،١٩٩٠
٥٨- مكاوي، عبدالغفار : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الى الحاضر الهيئه المصرية العامة للكتاب،القاهرة١٩٧٢
٥٩- مونان، جورج: مفاتيح الألسنية : منشورات سعيدان، سوسة ، تونس، ١٩٩٤.
٦٠- ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية ، دار مصرللطباعة، القاهرة، د. ت نظرية المعنى في النقد الأدبي، دارالأدبي، دار الأندلس،بيروت ١٩٨١
٦١- وهبة، مجدي، والمهندس كامل: معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٤
٦٢- ويليك، رينيه، ووارين، أوستن : نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ١٩٨٥
٦٣- اليافي، نعيم : أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥
٦٤- ياكسبون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ١٩٨٨.

المراجع الأجنبية

1- Anderegg Johannes :Liteurwissenschaftlische Stilheorie. VR kleine Reihe Gottingen, 1971

2-Graubner, Hans:stiltik in: Grundzuge der Literaturwissenscschaft Band I.Literaturwissenschaft. Deutscher Taschenbuchverlag. Muchen.1975.

3-Levin, Samuel,R:Intane und Externe Abweichung in der Dichtung. in Literaturwissenschafl und Linguistik Band 11/1 Hrsg. jens Ihwe. Athenaum1971: statistische und determinierte Abweichung in poetischer sprache in:Mathematik und Dichtung N ymphenburger Verlagshandlung.Munchen 1974.

4- plett. Heinrich.F Textwissenschafl und Textanalyse. semiotik, Linguistik.Rheforik.Quelle und Meyer Heidelberg.1997.

5- Riffaterre. Michael: Strukturale Stilistik .List Verlag Munchen,1973.

6- Sanders. Willy: Linguistische stilltheorie, probleme, prinzipien and moderne prespektiven des Sprachstil .Vandenhoeck und Ruprecht in Gottingen. 1973.

7-Seidler. H. Allgemeine stilistik. Gottingen.1953.

ثالثاً المقالات:

١- ابراهيم، نبيلة: القارئ في النص، مجلة فصول ، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر نوفمبر وديسمبر، ١٩٨٤.

٢- أبوديب، كمال: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة الأقلام العدد ٥ ١٩٨٩.

٣- البشير، محمود الحاجي: الفرجة الانتاج الشعري والتقبل، سيميائية جمالية للخطاب الحديث، كتابات معاصرة، ١٩٩٣- ١٩٩٤.

٤- بركة بسام: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشل لوغوران، الفكر العربي المعاصر، العدد

٤٨-٤٩، ١٩٨٢.
٥- بلحسن، عمار: قراءة، مدخل سوسيولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان، ٨٤-٨٥، ١٩٩١
٦- بنجدو، رشيد: قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٨ المجلد الأول ١٩٨٨.
٧- حلواني، محمد خير: النقد الأدبي والنظرية اللغوية، مجلة المعرفة السورية العدد ٢٢، ١٩٨٤.
٨- دياب، محمد عبدالحافظ: جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، العدد ٢ ,١٩٨٥.
٩- الراجحي، عبده: علم اللغة والنقد الأدبي علم الأسلوب، مجلة فصول، العدد ٢، ١٩٨١.
١٠- ربابعه، موسى: ظواهر من الاغراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى ، مجلة أبحاث اليرموك، العدد ٢، ١٩٩٠.
١١- سنجلاوي، ابراهيم: موقف النقاد العرب القدماء من الغموض دراسة مقارنة، مجلة عالم الفكر المجلد الثامن عشر، العدد الثالث، ١٩٨٩.
١٢-شتريلكا، يوزف : الأسلوب الأدبي من كتاب مناهج علم الأدب ليوزف شتريلكا، ترجمة مصطفى ماهر، مجلة فصول العدد الأول، ١٩٨٤
١٣- صولة ، عبد الله : الأسلوبية الذاتية أو النشوئية، مجلة فصول العدد الأول، ١٩٨٤.
: اللسانيات والأسلوبية، الموقف الأدبي، العددان ١٣٥- ١٣٦، ١٩٨٢.
١٤- عياد، محمود: الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٨١.
١٥- عيد، رجاء: مفهوم الأسلوب وملامح البحث الأسلوبي في التراث البلاغي والنقدي، بحث مقدم إلى مؤتمرالنقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، ١٩٨٩.
١٦- فاولر، روجر: نظرية اللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة د. سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد العدد الأول ١٩٨٤.
١٧- قطوس، بسام : مظاهر من الانحراف الأسلوبية في مجموعة عبدالله البردوني مرايا الليل ووجوه دخانية، مجلة دراسات المجلد التاسع عشر المجلد الأول ١٩٩٢.
١٨- الكبيسي، طراد : الانحراف في لغة الشعر المجاز والاستعارة، مجلة الأقلام، العدد ٨، ١٩٨٩
١٩- محمد، بلواهم : مفهوم الأسلوب من خلال ثلاثة نماذج من الكتاب المصريين، بحث مقدم إلى مؤتمرالنقد الأدبي الثالث في جامعة اليرموك، ١٩٨٩.
٢٠- مرتاض، عبد الملك : حول دراسة النص الأدبي، مجلة الأقلام ، العددان ٧-٨، ١٩٨٢.
٢١-المسدي، عبد السلام : محاولات في الأسلوبية الهيكلية :مساهمة الألسنية في تحديد الأسلوب الأدبي ضمن كتاب" قضايا الأدب العربي" مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، تونس ١٩٧٨.
٢٢- المصري، عبد الفتاح : أسلوبية الفرد، الموقف الأدبي، العددان ١٣٥-١٣٦، ١٩٨٢

٢٣- مطلوب، أحمد :الشعرية، بحث مقدم إليمؤتمر النقد الأدبي الثالث في جامعة اليرموك، ١٩٨٩.
٢٤- موركاروفسكي، يان : اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة وتقديم ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، العدد الأول، ١٩٨٤.
٢٥- مونتيس، هوجو : الأسلوب والأسلوبية، ترجمة عبداللطيف عبد الحليم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الثالث، ١٩٨٣
٢٦- الهاشمي، علوي : بنية اللغة الشعرية، بحث مقدم إلى مؤتمرالنقد الأدبي الثاني، جامعةاليرموك،١٩٨٧
٢٧-الهدلق، محمد بن عبدالرحمن : موقف حازم القرطاجني من قضية الغموض في الشعر مقارناً بمواقف النقاد السابقين، مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الرابع، الأداب (٢)،١٩٩٢.